هـذا العـدد

في مطلع الشهر الماضي ، انهارت آخر امبراطورية استعمارية بحصول جزر الراس الاخضر على استقلالها ، وكان على رأس بعثة الامم المتحدة التي كلفت بمهمة التمهيد لهذا الاستقلال ، الدكتور هيثم الكيلاني مندوب سورية الدائم في المنظمة الدولية الذي كتب للمعرفة دراسة حول هـذا الموضوع .

وفي هذا العدد ، يتابع الدكتور فاضل الانصاري سلسلة الدراسات التي يكتبها للمعرفة حول أرتيريا ، ويبحث في هذه الدراسة مسألة العلاقة بين ارتيريا واثيوبيا قبل اتحادهما .

ويكتب انطون مقدسي عن زكي الارسوزي في ذكرى غيابه . واذا لـم يكن لهذا المفكر القومي العظيم من فضيلة غير فضيلة تأسيس قاعدة يقوم عليها الفكر القومي العربي في بحثه لعلاقة اللغة بالقوم ، وفي ابرازه لعبقرية اللغة العربية ، فهذا وحده يكفي . وانا اعرف ان هناك من يحاول الانتقاص من قدر هذا المفكر الذي كان متصوفا في حبه لقومه ، دون أن يقوم هـذا الحب على اي شكل من اشكال التعصب ، بقدر ماكان قائما على اقتناع بان للعرب رسالة حضارية يتوجب عليهم اداؤها . وربمـا كانت الدراسـة التي كتبها بدر الدين عرودكي عن كتاب جاك بيرك الجديد « كلمة العرب للعالم الجديد » ، وهي الترجمة التي اقترحها جاك بيرك نفسه ، تشكل شهادة من مفكر غربي بحق العرب، والعرب المعاصرين على وجه الخصوص.

والكتاب كما يقول بيرك نفسه سوف يشهر « الزواج » بين المؤلف وبين العالم العربي .

وفي ميدان الدراسات النقدية ، يكتب خلدون الشمعة عن تأملاته في مستقبل الرواية العربية ، وهي تأملات تسهم في اضاءة جوانب عديدة من المشهد الروائي ، وفي الكشف عن آفاق التجريب في الرواية المعاصرة . كما يكتب محمود منقذ الهاشمي عن علم النسب في الثقافةالعربيةالمعاصرة، وهو مجال لم يطرقه الا القلة القليلة من الباحثين .

وفي العدد قصيدتان لأحمد سليمان الاحمد وفايز خضور ، ولقاء مع الكاتب المسرحي نعمان عاشور ، ومراجعات نقدية لثلاثة كتب جديدة . . ديوان عبد الوهاب البياتي الجديد « قمرشيراز » ورواية حنا مينه الاخيرة « بقايا صور » ودراسة عن « العرب والمسرح » .

وتبقى فينهاية المطاف « أزمة المسرح العربي المعاصر » وهي الندوة التي انعقدت في دمشق على هامش مهرجان دمشق للفنون المسرحية ، والتي تسهم في بلورة معالم هذه الازمة ورسم خارطتها .

رئيس التحرير

انهيار

آخر امبراطورية استعمارية

الدكتور هيثم الكيلاني

وطئت اقدام المستعمرين البرتغاليين جزر الرأس الأخضر(١) في عام ١٤٥٦ ، إذ وجدوا هذه المجموعة من الجزر موقعاً ((استراتيجياً)) لتجارة العبيد . فقد كانت مكاناً ((يخزنون)) فيه العبيد الذين يسوقونهم من مختلف انحاء إفريقيا ، ومنها يوزعونهم على انحاء العالم .

وهكذا ازدهرت تجارة العبيد على ايدي المستعمرين البرتغاليين ، فمنحهم ملكهم في عام ١٤٦٦ امتياز احتكار هذه التجارة في جزر الرأس الاخضر . واستمر هذا الاستعمار ينمو ويتطور ، وتنمو وتتطور معه حركة التحرر الافريقية ، حتى اشتعلت افريقيا بنيران الثورات التحررية في ستينات القرن الحالي ، واستمرت نامية مثمرة . وكان آخر ثمراتها ، انهيار آخر امبراطورية استعمارية في العالم ، على ايدي ثوار موزامبيك وانغولا وغينيا ـ بيساو وسان تومي وبرينسيبيه والرأس الاخضر . وجاءت حركة القوات المسلحة البرتغالية في ٢٥ آذار ١٩٧٤ ، لتنهي عهد سالازار الفاشي الذي استمر نحو نصف قرن ، ولتعترف بروح العصر ، فتسحب قواتها من مستعمرات الامبراطورية المنهارة ، وتترك شعوبها تمارس حقها في تقرير مصيرها واستقلالها .

وخلال الاعوام الخمسمائة التي عاشها الاستعمار البرتغالي في أرخبيل الرأس الاخضر(٢) ، تطورت أشكاله ومراميه . فقد بدأ مستغلا الجزر

(١) تراس كاتب المقال بعثة الامم المتحدة الى جزر الرأس الاخضر لتحقيق استقلالها ، وذلك في شهر آذار ١٩٧٥ ، بتكليف من لجنة تصفية الاستعمار .

(٢) يتألف الارخبيل من عشر جزر وخمس جزيرات . ويقع في الاطلسي غربي دكار عاصمة السنغال بنحو ٦٠٠ كلم .

كمخزن لتجارة العبيد . وحينما الغيت هذه التجارة « رسمياً » في العام ١٨٧٦ ، اخذ الاستعمار شكليه الآخرين ، وهما استغلالها في هذه الجزر من ثروات طبيعية ، واستعباد سكانها كقوة بشرية عاملة جد رخيصة. وضمن إطار هذين الشكلين ، استمر الاستعمار البرتغالي في جزرالرأس الاخضر ، حتى تلقى الطلقة الاخيرة من أيدي العسكريين الاحرار فيالجيش البرتغالي في آذار من العام الماضي . ولم يترك الاستعمار الجزر الا بعد ان استنفذ اغراضه ، وعاش اكثر من خمسة قرون فيها يأخذ ولا يعطي. وعندما تجولنا في الجزر لم نلق سوى القحط والجفاف يسيطران على الارض والانتاج ، فخلال سنوات ثمان من الجفاف ، يبس عود الشجر، وامحلت الحقول فلا يكاد يظهر عرق اخضر في ارض سميت « بالجزر الخضراء » . وخلال سنوات « تصدير اليد العاملة » سعى الاستعمار، وبخاصة في عهد سالازار ، الى منح الشبيبة من الارخبيل ، حتى يقضي على كل نواة ثورية يمكن ان تنشأ فيالجزر . وكان مننتائج هذه السياسة الاستعمارية ، ان غادر الجزر مئات الالوف من ابنائه ، حتى أصبح عدد مواطني الجزر الخضراء العاملين فيالخارج يفوقعدد سكانالجزر ذاتها(١)، وبارت التجارة والصناعة والزراعة ، حتى أصبح حجم التصدير يساوي ٥ ٪ فقط من حجم الاستيراد (١٩٧٣) . ودفع شعب الرأس الاخضر الغرق جوعاً وجهلا(٢) ومرضاً(٣) وفقراً(٤) وغربة عن الوطن . وبقدر ما عانى هذا الشعب من ظلم جلاديه ، بقدر ما كان ابناؤه مناضلين في

---

(١) سكان الجزر الخضراء نحو ٣٠٠ الف . والمغتربون منهم اكثر من ٣٠٠ الف في الولايات المتحدة وحدها ، وما يقارب هذا العدد في البرتغال واوروبا الغربية والمستعمرات البرتغالية الاخرى في افريقيا .

(٢) اكثر من ٨٥٪ من السكان اميون . وفي الجزر نحو الف معلم ، منهم ٥٥٪ درسوا ٤ سنوات في المرحلة الابتدائية فقط ، ثم اصبحوا معلمين .

(٣) في الجزر كلها ١٢ طبيبا فقط ، معارون من البرتغال .

(٤) الفقر قاسم مشترك بين جميع افراد الشعب . ولقد شاهدنا اسرا تنام في مغارات وتستعمل ادوات هي اشبه ماتكون حياة الانسان في كهوف القرون السوالف .

كفاحهم ضد الاستعمار . فقد كانت « غينيا ــ بيساو » في غربي افريقيا مجمعهم . وفيها اسسوا مع مناضلي غينيا « الحزب الافريقي لاستقلال غينيا والرأس الاخضر » . ولعب ابناء الراس الاخضر دوراً نضاليا بارزاً في حياة هذا الحزب الذي يعد من اكثر منظمات التحرر الافريقية تنظيماً وانضباطاً وصلابة وتماسكاً في مستوى القيادة والقواعد . فكان قائده الاول «اميلكار كابرال» من ابناء الراس الاخضر . وحينما قتلهالبرتغاليون بيد احد الخونة عام ١٩٧٣ ، خلفه في القيادة « اريستيدس بيرايرا » ابن الراس الاخضر . ولقد استطاع هذا الحزب ان يقود ثورة لاهبة في غينيا ــ بيساو ، هي اعنف واصلب ثورة افريقية ضد الاستعمار البرتغالي ، بالرغم من ضآلة امكانات هذه الارض الافريقية ، سكانا ومساحة وموارد، بالنسبة الى بقية المستعمرات البرتغالية الاخرى في افريقيا . لقد كانت ثورة شعب غينيا ــ بيساو دليلا تاريخيا قاطعا على القدرات الهائلة التي يمكن لاي شعب ، مهما كان صغيرا وموارده الثورية ضئيلة ، ان يحققه وينجزه في مجال التحرر والبناء ، اذا ما توفرت له القيادة الحكيمة الحازمة الصلبة . وهكذا كانت غينيا ــ بيساو اول دولة واقعة تحت الاستعمار البرتغالي، يحرر شعبها ارضه ويعلن استقلالها فيايلول١٩٧٣، حيث كان نظام سالازار يقاتل حركات التحرر الافريقية اشرس قتال استعماري في العصر الحديث . وكان الحزب في نضاله يهتدي بدستوره الذي ينص في مادته الاولى على ان يوحد غينيا ــ بيساو والراس الاخضر في دولة واحدة متى ما حصلا على استقلالهما ، بالرغم مما بينهما من بعد الشقة (نحو ٦٥٠ كم) واختلاف الطبيعة والمناخ والتراث .

● ● ●

ان حكاية الاستعمار في الراس الاخضر ، ليست سوى صفحة من سجل ضخم خطه الاستعمار البرتغالي خلال اكثر من خمسة قرون ، حتى شهدنا في منتصفسبعينياتالقرن الحاضر، انهيار آخر امبراطورية استعمارية في التاريخ . لقد كانت البرتغال أول قوة مستعمرة دخلت إفريقيا ، وآخر دولة اجنبية خرجت منها ، بعد ان اجبرها ثوار

موزامبيك وانغولا وغينيا ـ بيساو والرأس الاخضر وسان توميه وبرنسيبيه على الرحيل ، وبعد ان شنت حرباً وسخة طيلة اكثر من عقد من الزمن للقضاء على هذه الثورات ، وجندت لها أكثر من ١٨٠ الف جندي ، وهي اكثر بلدان اوروبا فقراً وتخلفاً . وفي نهاية المطاف ، لم يؤد طغيان الاستعمار البرتغالي طيلة قرون خمسة الى طرده من افريقيا فحسب ، وانما انتهى الامر به الى انهيار نظامه بكامله في وطنه نفسه . ولذا فان ثورة القوات المسلحة البرتغالية يوم ٢٥ آذار ١٩٧٤ تمثل اكثر واعمق من قلب نظام سالازار ، النظام الاستبدادي الاستعماري الحاكم طيلة نصف قرن . إذ ان هذه الثورة اسدلت آخر ستار على السيطرة الاوروبية المباشرة على شعوب العالم الاخرى ، تلك السيطرة التي بدأها البرتغاليون انفسهم ، حينما استولوا على ميناء « سبتة » المغربي عام ١٤١٥ ، ثم انساحوا على الساحل الافريقي حتى جنوبي القارة ، في طريقهم الى الهند والشرق الاقصى ، مدشنين بذلك ما يسمى بعصر فاسكودي غاما من التاريخ الاستعماري (١٤٩٨ ـ ١٩٤٥) . ولم يلبث ان تبعهم بقية الاوروبيين ، كالهولنديين والفرنسيين والانكليز ، فقطعوا آسيا وافريقيا الى شرائح التهموها كمستعمرات ، وما ان انتهت الحرب العالمية الثانية ، حتى انهارت هذه الامبراطوريات ، الواحدة تلو الاخرى ، ماعدا لشبونة ، التي وقفت ضد تيار التاريخ ، فتمسكت بمستعمراتها الافريقية ، منادية بنظرية وحدة الاراضي والمصالح البرتغالية الافريقية . لقد كان الفكر السياسي البرتغالي ، نموذجا للجمود والتخلف ، فهو قد تعرض للمقاومة والتجريح مئات السنين ، وظهر خادما للرأسمالية مخلصا لمبادىء الاستعمار . فمنذ ان وطئت اقدام الغزاة البرتغاليين ارض افريقيا ، نشبت المقاومة الافريقية واستمرت حية تنمو تارة وتضمر اخرى ، ولكنها ظلت حية فاعلة مؤثرة ، حتى استطاعت ، في اواخر القرن التاسع عشر ، ان تجبر الغزاة على الانكفاء الى الموانىء والمواقع المحصنة والجزر . وحينما ازدادت شهية الاوروبيين الى توسيع رقعة الاستعمار واستعباد الشعوب ونهب ثرواتها الطبيعية في اواخر القرن المذكور ، نشط الاستعمار البرتغالي ثانية ليحول دون انتزاع الغزاة الآخرين املاكه الافريقية ،

فشن حملاته الجديدة على مقاومة شعوب انغولا وموزامبيك وغينيا - بيساو ، حيث انتهى به الامر الى تثبيت وجوده في العقد الثاني من القرن العشرين . ولقد أفرزت الغزوات الجديدة هذه نظاما استعماريا عريقاً ترأسه طاغية شبيه بجنكيز خان وتيمورلنك ، هو « انطونيو دي أوليفيرا سالازار » ، الذي خنق المقاومة الافريقية ، فلجأت الى التستر والمنافي ، حتى استطاعت ان تشعل الثورات ثانية في ستينيات هذا القرن .

بدأ الشعب الانغولي ثورته بعصيان ذهب ضحيته أكثر من الف إفريقي . وسارت الثورة ببطء ، اعاق حركتها تعدد منظمات المقاومة وفقدان التعاون فيما بينها . أما قيادات المقاومة في غينيا - بيساو وموزامبيك فقد خططت لتبدأ الثورة في عام ١٩٦٢ في الاولى وفي عام ١٩٦٤ في الثانية ، بعد أن تكون قد انتهت فترة سنتين تم خلالهما تدريب المقاتلين وتهيئة الملاكات وتسييس الفلاحين في المناطق التي ستنطلق منها شعلة الثورة . وبينما كان في انغولا ثلاث منظمات للمقاومة ، كانت كل من موزامبيك وغينيا - بيساو تتمتع بحزب واحد وقيادة واحدة مسيطرة، على رأسها زعماء مناضلون مشهورون(١) .

كانت الثورات في المستعمرات الثلاث متشابهة من حيث المنطلقات والاهداف الاستراتيجية . ففي كل مستعمرة شن الثوار معارك في مناطق حدودية يستند فيها ظهرهم الى دول صديقة تشكل ملاذاً لهم . وكان توضعهم هذا نواة تتسع دائرتها وتأثيرها بمرور الزمن ، حتى استطاعوا

(١) اسس الدكتور ادواردو موندلان جبهة تحرير موزامبيك (فريليمو) وقادها حتى اغتاله البرتغاليون عام ١٩٧٣ . لقد كان قائدا عظيما وجريئا. وقاد اميلكار كابرال حزب الاستقلال الافريقي لغينيا والراس الاخضر ، حتى اغتاله احد اعوان البرتغاليين في العام المذكور . كان منظرا عقائديا وسياسيا وعسكريا للنضال ضد الاستعمار البرتغالي . تميز بتاكيده على دور التراث القومي الافريقي في الحرب الثورية .

ان يحرروا مناطق برمتها ، اقاموا فيها مجالس للادارة المحلية ، ومدارس ومستوصفات صحية ومزارع تعاونية . وغدت هذه المناطق المحررة بؤراً تستقطب المراقبين والمتعاطفين ورجال الاعلام من مختلف انحاء العالم . وبينما كان الثوار يستمدون العون والدعم من دول العالم الثالث والاتحاد السوفييتي والصين وبقية الدول الاشتراكية ومن الدول السكندينافية وبعض المنظمات التقدمية غربي اوروبا ، كانت لشبونة تتلقى العون السلاحي والاقتصادي والدعم المعنوي والخبرات من حلفائها في منظمة حلف الاطلسي ، فاستعملت احدث الاسلحة المضادة للتمرد ، والقصف الجوي ، والمدفعية ، والنابالم ، وشنت حملات « الكنس والابادة » ، وحملات الضرب الانتقامي بالقوات المحمولة بالهيليكوبتر . ولم تقتصر هجماتها على مواقع الثوار وقطعاتهم فحسب ، وانما كانت شاملة جميع القرى والمناطق التي يتحرك عليها وفيها الثوار ، ثم لجأت الى اقامةمراكز التجمع وتسييج القرى ، وافتعلت بعض برامج التنمية المسوخة في محاولة منها لكسب تأييد شعوبالمستعمرات، واسمت هذه المستعمرات « دولاً » دون أن توفر لها مقومات الدولة واسبابها . لقد باءت جميع هذه المحاولات الهادفة الىاحتواء المد الوطنيالشعبي المتصاعد بالفشل .

وفي البرتغال نفسها ، القت الحروبالاستعمارية بثقلها على الاقتصاد المتعب البالي، فأعاقتالرأسمالية في محاولاتها التصنيعية، حتىاصبحت البرتغال دولة متخلفة في إطار اوروبا المتقدمة . ونزح اكثر من مليون برتغالي الى الخارج هربا من الخدمة العسكرية ، واستعاض نظام سالازار عنهمباجبار الافارقة على الخدمةفيالجيش البرتغاليمحاولا في ذلك افرقة الحروب الاستعمارية . .

وفي انغولا ، قامت ثلاث منظمات متفرقة للمقاومة بهجمات ذاتاعماق مختلفة داخل البلاد ، مستندة في ظهرها الى زائير وزامبيا . وقد ادى تعدد منظمات المقاومة واختلافاتها العرقية والاقليمية الى تحقيق بعض

مصالح المستعمرين . وفي غينيا ـ بيساو استطاع الثوار بقيادة حزب الاستقلال ان يحرروا اكثر من ثلثي اراضي وطنهم ، مستندين في ظهرهم الى السنغال وغينيا، واعلنوا يوم ٢٤ ايلول ١٩٧٣ استقلال بلادهم ومتابعة تحرير ما تبقى من الارض تحت الاستعمار . وكانت غينيا ـ بيساو في نظر الاستراتيجيين الاستعماريين تشكل الخيط الناظم لعقد المستعمرات البرتغالية ، فاذا ما انقطع هذا الخيط انفرط العقد وعانى الاستعمار مشكلات معقدة في بقية مستعمراته الافريقية . اما في موزامبيك فقد استند الثوار الى تانزانيا الصديقة ، واندفعوا في هجماتهم حتى هددوا في شتاء ٧٣ ـ ٧٤ طرق المواصلات ونصبوا الكمائن الكثيرة وزرعوا الالغام وجعلوا وطنهم المستنقع الساخن الذي يغرق فيه الجيش الاستعماري . لقد اصبحت الحرب في موزامبيك معركة مستمرة شاملة لايمكن لقوات الاستعمار ان تنتصر فيها .

وفي خضم هذه الضغوط الثقيلة على الاستعمار ، سمح مارسيلو كايتانو(١) بنشر كتاب الجنرال انطونيو دي سبينولا «البرتغال والمستقبل» الذي يعترف فيه مؤلفه بعدم جدوى «الحل العسكري في حرب تخريبية» ويقترح منح المستعمرات حكما ذاتيا في اطار اتحادي مع البرتغال . وكان هذا الكتاب سببا في اقالة سبينولا من منصبه كرئيس لاركان القوات المسلحة ، وممهداً لثورة ٢٥ آذار . وحينما نصب ضباط حركة القوات المسلحة الجنرال سبينولا رئيسا لهم ، حاول هذا تطبيق نظريته ، فاطاح به ضباط الحركة الذين ينادون بمنح المستعمرات استقلالها الكامل، وذلك في آخر ايلول ١٩٧٤ .

ان جلاء البرتغال عن مستعمراتها(٢) ، سيفتح باب الرعب على

(١) خلف كايتانو في عام ١٩٦٨ الديكتاتور الطاغية سالازار كرئيس لوزراء البرتغال .

(٢) تنهي البرتغال جلاءها عن افريقيا في خريف هذا العام ١٩٧٥ ، حيث استقلت موزامبيك في ٢٥ حزيران ، والرأس الاخضر في ٥ تموز ، وساوتومي وبرينسيبي في ١٢ تموز ، وتستقل انغولا في ١١ تشرين الثاني .

مصراعيه أمام المستعمرين المستوطنين البيض في جنوبي افريقيا وروديسيا. فقد بدأ هؤلاء المستعمرون يشعرون بالعزلة السياسية والجغرافية تأخذ بخناقهم . ففي روديسيا تسيطر اقلية بيضاء (نحو ٢٥٠٫٠٠٠ مستوطن) على شعب البلاد الافريقي (٦ ملايين نسمة) . وكانت روديسيا تستند في جناحيها على جمهورية افريقيا الجنوبية وعلى موزامبيك ، وتعتمد في قوتها العسكرية لتثبيت نظامها العنصري على زميلتها حكومة جنوب افريقيا ، كما تعتمد في مرور تجارتها على موزامبيك. لقد تغيرت الظروف، اذ انذر حزب « فريليمو » انه سيغلق حدود بلاده وفضاءها في وجه التجارة والنقل الروديسيين وما ذلك الا تنفيذا للعقوبات التي فرضتها الامم المتحدة على نظام « إيان سميث » العنصري الفاصب . لقد أصبح « فريليمو » بعد انهيار الاستعمار البرتغالي اكثر اهلا وقدرة على مساعدة ثوار شعب زمبابوي في روديسيا ، وتوفير قواعد التدريب والتموين لهم . اما حكومة جنوب افريقيا التي تتزعم سياسة التمييز العنصري ، وتحتل اقليم ناميبيا فقد شعرت بشدة الخناق يلتف حول رقبتها ، اذ كانت تعتمد على جناحيها البرتغاليين في انغولا وموزامبيك، فاذا بهذين الجناحين يهيضان ، وتفتح الحواجز أمام امتداد القومية الافريقية، وتعلق عضويتها في الجمعية العامة للامم المتحدة .

• • •

لقد انهارت آخر امبراطورية للاستعمار في العالم . وهذا هو حكم التاريخ ، على كل عدوان أو طغيان أو استيطان استعماري . وهذا هو مصير جميع القوى التي تقيم كياناتها على العدوان والاستيطان. وستلقى هذا المصير ، مهما بلغ شأوها ، ومهما طال عليها الزمن .

ارتريا واثيوبيا قبل الاتحاد

فاضل الانصاري

تناولنا في الدراسة السابقة مسألة عروبة ارتريا ، وسوف **نقدم هذه الدراسة** عن صلة ارتريا بالعروبة في قسمين ، **ويبحث القسم الاول في تاريخ العداوة والصراع الارتري ــ الاثيوبي والمطامع التاريخية القديمة** في اراضي ارتريا من قبل الممالك المتعددة التي قامت فوق الهضبة **الاثيوبية قبل** قيام الاتحاد عام ١٩٥٢ . ومن ثم نتناول في **القسم الثاني، فترة العشر** سنين اللاحقة حتى الضم الكامل لارتريا **قبل اثيوبيا عام ١٩٦٢ وما رافقها من اجراءات وقمع همجي ، وامهرة مطلقة لكل ماهو ارتيري ، مما هيأ للثورة الشعبية الشاملة .**

تاريخ الصراع الاثيوبي ــ الارتيري

تحاول المصادر الاثيوبية ادعاء التراث التاريخي لارتريا في اطار الامتداد الاقليمي للممالك التي نشأت فوق الهضبة الاثيوبية قديما . ولدحض هذا التزييف لابد من تأكيد الحقائق التالية :

(١) ننشر الحلقة الثانية في سلسلة الدراسات التي يكتبها فاضل الانصاري عن ارتريا . وكانت قد نشرت في عدد حزيران الماضي ١٦. الدراسة الاولى وهي بعنوان : عروبة ارتريا .

١ ـ ان وقائع التاريخ الارتيري وثيقة الصلة بما حدث في المناطق العربية من مجريات بحيث لايجوز فصل تاريخ الوطن العربي عن تاريخ ارتيريا ، ابتداء من دولة سبأ وحمير في جنوب اليمن ، والغزو اليوناني والروماني ثم ظهور الاسلام ، مرورا بما تعاقب اثر ذلك على طول السواحل العربية من حكم الامويين ومن ثم العباسيين وما تلاهما من تفتت وصراعات داخلية او خارجية وافدة ، عثمانية ام صليبية ام اوربية اخرى في اطار النزاع الاقليمي الدولي للحصول على المستعمرات . لقد ساهم التاريخ الارتيري في كل تلك الاحداث بفعالية الشريك ، وكان موضوع الدراسة السابقة ، عرض هذه الحقيقة بالتفصيل .

٢ ـ ان المدلول البحت لتسمية (اثيوبيا) لايعني بالضرورة الكيان الاثيوبي الحالي ، فالكلمة من الناحية اللفظية تعني في الاصل الاغريقي (الوجه المحروق) وبالتالي فهي دلالة سلالية على لون البشرة للعديد من الشعوب . واعتبر كتاب الاغريق القدماء هومير وهيرودوت ان بلاد اثيوبيا تبدأ من حدود مصر الجنوبية بينما ذهب استرابو الى ان اثيوبيا جزء من مصر وامتداد لها . كما ورد ذكرها في العهد القديم لتشمل الممالك النوبية التي تأثرت بالحضارة المصرية القديمة . وكان راسخا في كتابات العديد من الباحثين القدماء ان اسم اثيوبيا يشمل مصر والسودان وبلاد العرب في آسيا والهند وخصوصا تلك الشعوب التي تسكن وادي النيل ، شماله وجنوبه . بل ان بعض المؤرخين اطلقوا (الاثيوبية) على جميع الشعوب التي يتدرج لونها من السمرة الى السواد الداكن . وقد كتب نعوم شقير في « تاريخ السودان» بداية هذا القرن ، « ان اثيوبيا تعني امتدادا جغرافيا الشلال الاول في السودان الى اقاصي الحبشة ، شمالا وجنوبا وانقسمت قسمين ، اثيوبيا العليا المعروفة الآن بالحبشة ، واثيوبيا السفلى في شمالها » ... وهكذا لم تتفق المصادر التاريخية القديمة على حدود معينة للمناطق الجغرافية التي يطلق عليها هذا الاسم .

وقد بدأ الاستخدام السياسي للفظة اثيوبيا اول مرة في احدى ممالك

الهضبة الاثيوبية على عهد الملك (يكونو املاك) ١٢٧٠ م ، من الاسرة السليمانية ، في محاولة لتعزيز هيبة الملك وسلطانه باحاطته بهالة من التقديس وارجاع نسبه الى الانبياء والمرسلين . ومن هنا اخترعت قصة التسمية بارجاعها الى (اثيوبيس) بن حام بن نوح . واعتبر نسب الاسرة السليمانية يعود اليه .

ومع ذلك بقي هذا الاسم متردد الاستعمال منذ ذلك الحين . يلتصق بمملكة ويختفي من اخرى بين الممالك المتعددة التي قامت فوق الهضبة الاثيوبية . كما انه كان متغير المساحات ضيقا او اتساعا . حتى استقر استعماله على عهد الملك منليك في الربع الاخير من القرن الماضي .

أما عن كلمة الحبشة ، فقد اشتقت من لفظة (حبشات) او (حبشة) وهي قبيلة عربية نزحت من جنوب الجزيرة العربية الى سواحل ارتيريا ثم توغلت الى المرتفعات الجبلية لتصبح فيما بعد احدى القبائل التي ساهمت في تأسيس مملكة اكسوم امتدادا لدولة سبأ وحمير في اليمن ، وقد بينا في الدراسة السابقة ان اكسوم هذه التي نشأت فوق الهضبة الارتيرية وفي اقليم التجراي شمال اثيوبيا اليوم . واستمرت في الحكم من القرن الاول وحتى الثامن الميلادي ، هي دولة ارتيرية اساسا . ولا يغير من هذه الحقيقة ان بعض الممالك التي نشأت فوق الهضبة الاثيوبية بعد انهيار اكسوم قد استعملت احيانا هذه الكلمة واستفادت من مجرد مدلولها اللفظي .

٣ ـ لم يشهد التاريخ القديم للهضبة الاثيوبية كاقليم جغرافي ، كيانا سياسيا واحدا ، وانما تقاسمته عدة ممالك لم يكن بينها أي نوع من التآلف الاختياري ، كما لم يعلن قيام اية وحدة او اتحاد بين مملكتين على اساس من المشاعر القومية . وحتى الدينية المشتركة . لقد كان تاريخ هذه الممالك تنافسا دائما تصطبغ فيها المطامح الشخصية او الدوافع الاقتصادية بلبوسات دينية في اغلب الاحيان ، يثبت ذلك تاريخ

علاقة هذه الممالك ببعضها ، زاقوى ، او اميرة سليمانية أو شوا وغيرها ، كذلك ممالك غندر ، قوجام ، اضافة الى آفات وعدال وغيرها ، ولما يستطيع احد الملوك اخضاع الآخرين يسارع لاطلاق لقب (ملك الملوك) مرادفا لاسمه .

لقد ولد هذا التاريخ امبراطورية هيلا سيلاسي الاثيوبية ومن قبله منليك على نحو قسري باستخدام كل وسائل القهر المباشر والمؤامرات فوق خليط متباين من القوميات والشعوب ، وحاولت تصفية حساباتها مع التاريخ الذي يقف ضد تثبيت الكيان الامبراطوري نفسه ، بفرض الامهرية(١) ، لغة وثقافة فوق اقليم جغرافي واسع مع مطامح دائمة في التوسع والامتداد نحو كيانات اخرى لها شخصيتها التاريخية المتميزة في الشرق والغرب والى الشمال والجنوب . كما حدث لارتيريا كلها عام ١٩٥٢ وكما كان مقدرا أن يحدث للصومال والشرق السودان .

٤ ــ بالاضافة الى علاقة التنازع بين الممالك المتعددة التي قامت فوق الهضبة الاثيوبية كانت هذه العلاقة مع الممالك والحكومات الارتيرية في الساحل والهضبة ، تاريخا طويلا من الصراع الدائم ، باستثناء بعض الفترات القصيرة التي نظمت خلالها صلة الطرفين ببعضهما اتفاقات تجارية محضة .

لقد تطلعت انظار الممالك المختلفة التي نشأت فوق الهضبة الاثيوبية، باستمرار ومنذ تأسيس حكم الزاقوري في القرن العاشر الميلادي ، نحو اراضي ارتيريا لايجاد منفذ بحري عبر سواحلها . واتخذ صراع تلك الممالك مع سكان ارتيريا لتحقيق تلك الغاية كل مظاهر العنف والقسوة ، وسطر تاريخا مليئا بالدم والاحقاد ، وخلق عداوات ابدية لاخيار فيها، وساهم،

(١) نسبة الى الطبقة الحاكمة التي ينتمي اليها هيلا سيلاسي .

كمناخ مثالي ، في جلب النفوذ الاوربي ودخول الصراعات الدولية الى المنطقة .

انالسرد السريع لتاريخ ممالكالهضبة الاثيوبية يعزز هذه الحقائق.

كانت مملكة اكسوم الارتيرية عبر تاريخها مركز جذب حضاري وسياسي شمل منطقة القرن الافريقي بأسرها تقريبا رغم اصل نشوئها فوق هضبة ارتيريا واقليم التجراي ، ولم يسمح هذا المركز بقيام دولة قوية في الهضبة الاثيوبية المجاورة ، وبعد ضعف اكسوم وانعزالها عن العالم في القرن الثامن الميلادي ، سادت المنطقة الصراعات المتعددة الاطراف . فقامت امراة متملكة على قبيلة (الفلاشا) اليهودية من عنصر (الاقو) الكوشين ، وزحفت على راس جموع قبيلتها تساعدها قبيلة (زاقوي) ، من عنصر الاقو ايضا ، فغزت مملكة اكسوم وقتلت الكثير من المسيحيين وخربت كنائسهم واتخذت من (الزاقوي) اسما لملكتها ومن (روها) عاصمة للملكة . وحكمت الزاقوي في الهضبة الاثيوبية نحو ثلاثة قرون الى جانب ممالك اخرى صغيرة ، واعتنق ملوكها المسيحية ومن اشهرهم (ليبيلا) . ولم تدع هذه المملكة حيازتها لتراث اكسوم او كونها امتدادا لها ، بل كانت كيانا مختلفا ، نشأ في مكان مغاير وضمن ظروف تاريخية متباينة .

سقط حكم (الزاقوي) عام ١٢٧٠ اثر التحالف الذي تم بينالقبائل الامهرية والقساوسة بقيادة (يكونو املاك) اول ملوك الامهرة من الاسرة السليمانية ، التي تدعي صلة نسبها بالنبي سليمان الحكيم وقد امتدت الصراعات الداخلية اثناء ذلك الى الاراضي الارتيرية في لبوس دينيظاهريا خلف مطامح الوصول الىالبحروبسببسيطرةالمسلمينعلىالتجارةفيداخل الهضبة الاثيوبية نفسها(١) .

---

(١) تعاون (يكونوا ملاك) زعيم قبائل الامهرا مع الاب (تكلا هيمانوت) في اسقاط الزاقوي وتكوين مملكة الامهر السليمانية لقاء منح الكنيسة ثلث اراضي المملكة .

وكما تحول النزاع بين الزاقوي والسليمانية لصالح الاخيرة ،تحول النزاع بين الدويلات الاسلامية في شرق الهضبة الاثيوبيــة الـى اسرة (آفات) ، التي تصل نسبها بعجيل بن ابي طالب ، عام ١٢٨٥ .

وابتداء من العام ١٣٣٢ نشبت الحروب الطويلة بين الممالكالمسيحية والسلطنات الاسلاميــة ،اي بـين جيوش (امد صهيون) ملك الامهرا وجيوش صبر الدين سلطان (آفات) ، وبعد سلسلة من الحروبالطويلة استسلم صبر الدين على اثر مذبحة كبيرة ، فقام تحالف بين السلطنـات الاسلامية للثار بقيادة القاضي صالح وجمال الدين اخوة صبر الدين ، ولكنهما خسرا المعركة ايضا ضد آمدا صهيون .

وتابع الملك السليماني داود الاول (١٣٨١ ـ١٤١١) شن الحرب على سلطنة (آفات) لتدميرها ، واستمر في نفس النهج ولده اسحق ، فأغارت جحافله على الهضبة الارتيرية وواصل زحفه حتى الساحل فدمر قـرى (حرقيقو) و (زولا) و (باضع) ونهبت الممتلكات واستبيحت أعراض الناس ، ولكن جيش الامهرة سرعان ماتراجع امامالمقاومة العنيفة للسكان .

ثم واصل (زرئي يعقوب) الامهرة مساعي سلفه في السيطرة علـى الهضبة والسواحل الارتيرية ، وعمد للتحالف مع الاوربيين لتحقيقذلك، واستطاع هزيمة السلطان بادلي بن سعد الدين والتنكيل بالارتيريين. فتحولت الامارة الاسلامية من (آفات) الى (عدال) التي كان يحكمها فرع من جماعة (ولسما) الاسلامية . وبعد مدة نصف قرن وصل الى حكم الامهرة الامير (لبنا دنقل ١٥٠٨ ـ ١٥٤٠) فقررت الملكة هيلنا التي كانت وصية على عرش ابنها لبنا دنقل بناء على نصيحة المبشر البرتغالي (بدرو دي كوفلهام) الاستيلاء على السواحل الارتيرية والصومال عبر الهضبة الارتيرية ، وحقق جيش الامهرا بدعم من البرتغال انتصارا كبيرا في احدى معاركه مع الامير محفوظ امير عدال وزيلع عام ١٥١٦ ؛ وفـي

نفس الوقت دمّر الاسطول البرتغالي بقيادة (لوب سواريز) ميناء زيلع الارتيري ، فتحولت بذلك الامارة الاسلامية من عدال الى هرر التي اصبحت معقلا هاما للمسلمين بعد استلام احمد بن ابراهيم المعروف لأمارتها . وكانت اول اعمال الامام رفضه لدفع الجزية الى الملك لبنا دنقل الذي سارع لارسال جيوشه لمحاربته ، وقد احرز الامام احمد انتصارات متوالية واجتاح مملكة الامهرة وتوسع شرقا حتى اتصل بامارات الساحل في مصوع وسواكي وامارة الدجن في حوض القاش وبركه غرب ارتيريا ، ونصب احد الامراء حاكما لحماسين واتصل بسلطان الفونج في سنار بالسودان .

ولما قضى الملك (لبنا دنقل) عام ١٥٤٠ في ظروف الهزيمة الكاملة امام قوات الامام، تولى من بعده عرش الامهرا ابنه قلاوديوس فاستنجد بالبرتغاليين الذين ارسلوا له جيشا بقيادة (كريستوفام داڤاما) كما انضم اليه ملك دبارو - اسحق بحر نجاش - وبعد سلسلة من المعارك استطاعت الجيوش المتحالفة الانتصار على جيش الامام بالقرب من بحيرة (تانا) ولكن سرعان ماثارت لهزيمتهـا عندما تمكنت قواتها من طرد قوات الامهرا وقتل ملكهم قلاوديوس في آذار عام ١٥٥٩ .

وفي عام ١٥٨٩ هاجم ملك الامهرا (صرصا دنقل) مملكة دوبارو المسيحية في الهضبة الارتيرية، فدمر عاصمتها التي تقع في الشمال الشرقي من اقليم سراي بالقرب من حدود اقليم حماسين في ارتيريا ، وأباح المدينة للنهب وواصل زحفه نحو الساحل حتى وصل الى حرقيقو وكانت تحت السيطرة التركية ، ودارت عدة معارك بين الارتيريين والامهريين على مشارف المدينة قبل ان ينعقد الصلح بين الطرفين ويتراجع جيش الامهرة نحو الهضبة الاثيوبية .

تعرضت الهضبة الاثيوبية ابتداء من منتصف القرن السادس عشر لاجتياح قبائل الجالا من الجنوب فتحولت زعامة الممالك المسيحية في

الهضبة المذكورة من الامهرة الى غنـدر في الشمال كما تحولت زعامـة الامارات الاسلامية من الشرق من (هرر) الى (دوبارو) بينما استمر حكم الاتراك للساحل الارتيري ..وكان تفجر الصراع من حين الى آخر بين ملوك (غندر) وامارات الهضبة الارتيرية يعكر الهدوء النسبي الذي ساد بين الطرفين في فترة الثلاثة قرون التالية . وقـد اشتهر الامـير الارتيري (راس ولد ميكائيل) بصراعه العنيف ضد الامبراطور يوهنس حتى تمكن الاخير من أسره والقضاء عليه . كما تعرضت الهضبةالارتيرية ايضا للاجتياح الاثيوبي في عهد الملك فاسيلداس الذي اشتهر بحروبـه ايضا مع مملكة سنار في السودان .

ومنذ مطلع القرن التاسع عشر حاولت بريطانيـا أن تساعد حكام الهضبة الاثيوبية على احتلال الساحل الارتيري ، فحرضت لذلك (ولد سلاسي) حاكم تجراي ، ومن ثم خلفـه (دجزماتش وولي) وزودتهما بالاسلحة لهذه الغاية ، وقد قام الاخير عام ١٨٤٣ بهجوم واسع على سهول سمهر الارترية بهدف الاستيلاء على مصوع . كما شن غارات اخرى على بقوص (كرن) والحباب والبني عامر والباريا والبازيا مـن اقاليم وأراضي ارتيريا . ولم يكن امام امارات هـذه الاقاليم خيار بديل عـن الاستعانة بالخديوية المصرية لطرد الغزاة القادمين من الهضبـة الاثيوبية ووقف غاراتهم التي تجددت عام ١٨٤٥ .

في عام ١٨٥٥ استطاع (كاسا) وكان زعيما لقطاع الطرق تصفيـة جميع الملوك والامراء في الهضبة الاثيوبية او اخضاعهم لسيطرته ملقبا نفسه بملك الملوك الامبراطور (تيودور روس الثالث) وقد اثار بنـاء قوة مركزية فوق اراضي الهضبة اهتمام القوى الدولية العالمية وخصوصا بريطانيا حيث سارعت لمحاربة (تيودور روس) والقضاء عليه ، فدخلت المنطقة في صراع دام بـين ثلاث قوى رئيسية هي (منليك) ملك شـوا الذي كان تابعا بالاصل لتيودوروس ، وتكلي هيمانوت ملك (قوجـام)

واخيرا الملك (راس كاسا) ملك تجراي الذي انتصر في النهاية على خصومه ملوك شوا وقوجام ليتفرغ لحرب الارتيريين بعد ان نصب نفسه ملكا الملوك تحت اسم (يوهنس الرابع) .

وقد انتصر يوهنس على الجيش الارتيري المتعاون مع المصريين في معركة (ترع) لكنه لم يلبث ان تراجع بتأثير عنف المقاومة الداخلية وبقيت المناطق الاسلامية في ارتيريا خاضعة للادارة المصرية وهي سواحل البحر الاحمر ونقفا والحباب وكرن وحوض بركة والقاش ، حتى احتلها الايطاليون عام ١٨٨٥ .

بعد معركة قرع وانسحاب جيش يوهنس الرابع من ارتيريا تفجر الصراع مجددا بين الممالك الاثيوبية، واستطاع منليك ملك دولة شوا وسليل الاسرة السليمانية القضاء على يوهنس الرابع بعد عدة معارك استعان فيها بالايطاليين ، ليتفرغ بعدها لخطط توسيع رقعة المملكة وبسط نفوذه على كامل الهضبة الاثيوبية اضافة الى المنحدرات السهلية باتجاه الاراضي السودانية والصومالية ، ودخل في سبيل ذلك مع مملكة (قوجام) الاثيوبية الاخرى ، في نزاع مسلح انتصر فيه اثر معركة عام ١٨٨٢ التي وقعت جنوب النيل الازرق في منطقة (امبابو) . وسرعان ما اجتاحت جيوش منليك بعد هذا الانتصار مناطق الجالا والسيداما بعد تخلصه من مراكز النفوذ في الهضبة الاثيوبية . وبهذا استطاع فيليك تكوين القوة المركزية لملكة شوا والتي اصبحت اساسا في بناء الدولة الاثيوبية الحديثة التي استقر اسمها على عهده ملقبا نفسه بـ « الليث من طائفة يهوذا منليك الثاني الحاكم بارادة المولى ملك ملوك الاثيوبية) .

ثم بدأ منليك تنفيذ تراث المطامح الاثيوبية الدائمة في ارتيريا ، ولتحقيق هذه الغاية كان لابد له من الاصطدام بهرر أولا حيث استطاع اسر احد امرائها (عبد الله بن محمد الشكور) عام ١٨٨٧ بمعاونة ايطاليا قبل ان تصطدم مطامحه بنفوذها . وفي نفس السنة استفاد منليك من

رغبة فرنسا في الوصول الى المناطق النيلية جنوب السودان فاتفق معها على المساعدة لتحقيق هذا الهدف ، فحشد جيشا قويا بقيادة الراس (تسما) وبمعاونة مجموعة من العسكريين الفرنسيين وعبر اراضي حوض النيل المنخفضة باتجاه فابيلا ونهر السوباط مجتاحا بذلك دولة افريقية مجاورة للهضبة الاثيوبية تسمى (كافا) وبذلك توسعت الرقعة الجغرافية لدولة (شوا) الامهرية لتشمل اراض واسعة تمتد من السودان الى الصومال .

اعتراف الامبراطورية الاثيوبية بحدود ارتيريا :

في الوقت الذي كانت فيه دولة شوا تتوسع في كل الجهات لتشكل الامبراطورية الاثيوبية الحديثة بسطت ايطاليا نفوذها كاملا على ارتيريا وسعت الى الاتفاق على حدودها مع اثيوبيا ، وكرست ذلك باتفاقية (اوشللي) التاريخية الشهيرة وهي اتفاقية تعاون وصداقة وقعها عام ١٨٨٩ المبعوث الايطالي جريبي عن ملك ايطاليا ، ومكونن ــ والد هيلاسيلاسي ــ عن منليك ملك شوا ، وفيها يعترف بسيادة ايطاليا على ارتيريا .

ولكن الخلاف سرعان ما دب بين منليك وايطاليا رغم الاتفاقية المذكورة ودخلت المنطقة من جديد في لعبة الصراعات الدولية ، فزودت فرنسا وروسيا منليك بالاسلحة عن طريق ميناء جيبوتي الذي اخضع للحكم الفرنسي آنذاك ، وساعدت بريطانيا ايطاليا لمواجهة النفوذ الفرنسي وبعد سلسلة من التراكمات السياسية والعسكرية انفجرت العلاقات الاثيوبية الايطالية عسكريا واندحر الايطاليون في معركة (عدوة) في تجراي وكانت خسارة ايطاليا في الارواح فادحة ، ولكن شعب ارتيريا تحمل النصيب الاكبر من القصاص الدموي الهائل من ارواح ابنائه ، فقطع منليك ارجل وايدي اعداد كبيرة من الارتيريين (اليد اليمنى والرجل اليسرى) بالسكاكين او الفؤوس العادية دون أن يتبعه دواء الا من كان

من غمس موضع البتر في زيت يغلي لوقف النزيف . وقد مات معظم الاسرى تحت وطأة هذا التشويه الهمجي مما زاد في الاحقاد التاريخية وعمق العداوة بين ارتيريا واثيوبيا .

وبالرغم من النصر الساحق الذي حققه منليك على الايطاليين في معركة عدوة ، لم يحاول ملاحقة فلوليهم وطردهم من ارتيريا بل انتهت هذه المعركة بمعاهدة وقعها الطرفان في (اديس ابابا) عام ١٨٩٦ اعترفت فيها اثيوبيا بحق ايطاليا في البقاء في ارتيريا . وفضل منليك استثمار نصره ماديا باستلام مبالغ مالية كبيرة من ايطاليا . وفي العاشر من تموز عام ١٩٠٠ وقع امبراطور اثيوبيا منليك الثاني والكابتن (فيديركو تشيكو ديكولا) ممثل ايطاليا في أثيوبيا معاهدة لتخطيط الحدود بين ارتيريا واثيوبيا واتفق الطرفان المتعاقدان بموجب المادة الاولى من هذه المعاهدة على ان يكون خط تومات تودلك ـ مارب ـ بيلسا ـ موتا هو خط الحدود بين ارتيريا واثيوبيا .

ثم تعدل خط الحدود هذا في معاهدة ١٩٠٢ بين بريطانيا وايطاليا واثيوبيا ، فنصت المادة الاولى من المعاهدة المذكورة على أن (يسير خط الحدود بين ارتيريا واثيوبيا من ملتقى خور أم حجر مع نهر ستين متبعا مجرى الاخير حتى ملتقى مارب دماي إمبسا وتبقى قبيلة الكوناما داخل الحدود الارتيرية) .

وفي معاهدة ١٦ ايار ١٩٠٨ استقرت الحدود بين ارتيريا واقليم تجراي التابع لاثيوبيا حيث نصت المادة الاولى منها على ان يسير خط الحدود بينهما من اقصى نقطة شرق نهر موتا في الاتجاه الجنوبي الشرقي في خط مواز للساحل وعلى مسافة ٦٠ كيلو مترا منه حتى يتقابل مع حدود الاملاك الفرنسية مع الصومال .

وفي نفس الفترة تقريبا استقرت الحدود ايضا بين ارتيريا والسودان(١) .

وبديهي انخط الحدود الارتيريهذا سواء مع اثيوبيا ام معالسودان لم يراع الاعتبارات الثقافية القومية او اللغوية والاقتصادية للسكانعلى جانبي الحدود شأنه بذلك شأن حدود كثير من الدول الافريقية وغيرها من الدول التي خضعت للنفوذ الاجنبي فترة طويلة . وفي كثير من الحالات رسمت الحدود بين هذه الدول بخطوط وهمية تفصل بين العشيرة او القبيلة الواحدة ، ومشكلة الحدود الصومالية الاثيوبية والكينية مثال بارز على هذا التقسيم الاعتباطي .

(١) تعود أولى المحاولات لتثبيت الحدود بين السودان وارتيريا الى عام ١٨٩١ عندما وقع الايطاليون والانجليز بروتوكولا لتعيين مناطق نفوذ كل منهما في شرق افريقيا ثم جرت عدة اتفاقات أخرى قبل أن تستقر الحدود نهائيا عام ١٩٠٤ ونوجزها :

أ ـ اتفاق عام ١٨٩٥ بين الحكومة الايطالية والمصرية لتخطيط الحدود بين خور بركه والبحر الاحمر وقد وقعه في القاهرة السير (هربرت كتشنر) سرداد الجيش المصري عن حكومة مصر والجنرال الايطالي (اوريستي باراتيري) حاكم ارتيريا في اسمرا .

ب ـ اتفاق عام ١٨٩٨ أبرمه الكولونيل (شارلس بارسونز) محافظ سواكن وقائد حامية (كسلا) بالنيابة عن الحكومة المصرية والسنيور (فرديناود مارتيني) الحاكمالمدني في مستعمرة ارتيريا بالنيابة عن الحكومة الايطالية وذلك لتخطيط الحدود بين السودان المصري وارتيريا .

جـ اتفاق ١٨٩٩ بين الحكومة المصرية والايطالية وقع في (سبدارت) بشان تخطيط الحدود بين السودان المصري وارتيريا .

د ـ اتفاق سنة ١٩٠١ لتخطيط الحدود بين السودان المصري ـ الانجليزي وارتيريا وقعه كل من حاكم عموم السودان (تاليوت) والقائم باعمال مستعمرة أرتيريا (جيزبي كولي دي فليزانو) . ثم عدل هذا الاتفاق بمذكرة ملحقة عام ١٩٠٢ .

هـ ـ عام ١٩٠٣ اتفقت لجان الحدود الايطالية ـ البريطانية في (امريجا) على تصحيح الحدود بين السودان المصري الانجليزي ومستعمرة أرتيريا

و ـ في عام ١٩٠٤ تم تثبيت الحدود نهائيا في محضر وقعه كل من مندوبي السودان المصري ـ الانجليزي ومستعمرة أرتيريا .

وتحاول اثيوبيا الافادة من هذا التشابه في مناطق الحدود الاثيوبية الارترية لتدعي اثيوبية ارتريا معتبرة تماثل بعض اللهجات السائدة في اقليم التجراي مؤشرا على صحة هذا الادعاء؛ متناسية انهذا التقارب اللغوي موجود أيضا بين غربي ارتريا وشرقي السودان حيث يتكلم السكان اللغات التجرية والبرآوية على جانبي الحدود ، وحيث تنتشر كل من قبائل البني عامر والرشايدة والبدندوة على طرفيهما في ارتيريا والسودان .

ولعل ماجاء في مذكرة وفدي الباكستان وغواتيمالا التي قدمت الى الامم المتحدة في ١٩٥٠/٦/٨ لكونهما في لجنة التحقيق لارتريا مايدحض هذا الادعاء ، اذ ورد في الفقرة ٣٠٢ من هذه المذكرة مانصه :

« هناك بعض العلاقات بين سكان الهضبة الارترية وبين احدى المديريات الاثيوبية ، وهي (البرآي) فيتحدث هذا الجزء من ارتريا وسكان (تجراي) اللغة التجرية ؛ غير ان هذه العلاقة بين جزء من ارتريا وجزء من اثيوبيا لاتعد مبررا كافيا لضم ارتريا الى اثيوبيا ؛ فهذه اللغة ليست سائدة في كافة انحاء اثيوبيا ولا هي باللغة الرسمية للدولة الاثيوبية ، وعدا ذلك فليس هناك علاقات عامة بين ارتريا واثيوبيا بلخلافا لذلك فان السكانيكنون العداء والارتيابنحو اثيوبيا».

وبالاضافة الى ماذكرناه عن تثبيت الحدود بين ارتريا واثيوبيا في عهد منليك بعد خسران ايطاليا المعركة عدوه ، نجد اشارات واضحة على هذا الاعتراف في الرسائل المتبادلة بين منليك وخليفة المهدي فيالسودان عبد الله بن محمد التعايشي ، حيث عقد الصلح بينهما على اساس اقتسام مناطق النفوذ عام ١٨٩٦ .

وتعتبر المذكرة التي تقدم بها الكونت اسفورزا وزير خارجية ايطاليا الى لجنة التحقيق التابعة للامم المتحدة والخاصة بارتيريا بتاريخ ١٧ نيسان ١٩٥٠ ، وثيقة هامة تفند الادعاءات التاريخية لاثيوبيا وتبين

ان ارتيريا لم تكن قط في اي وقت مضى مرتبطة بأثيوبيا . ومما جاء في المذكرة المذكورة مانصه :

« ان نقطة هامة يجب توضيحها وهي تتعلق بتاريخ ارتيريا والطريقة التي انبثقت بها كقطر متميز فمناطق ارتيريا المختلفة احتلها الايطاليون في الفترة الواقعة بـين ١٨٦٩ و ١٩٠٣ ، ولم تنتزع اي منطقة من تلك الاراضي من اثيوبيا . وكانت دنكاليا هي اول منطقة ارتكزت فيها ايطاليا والتي كانت ولا تزال موطنا للدنكال ، وعقـدت ايطاليا مـع مشائخهم المحليين اتفاقيات حماية وكان معظم السـاحـل الشمالي الذي يشمل منطقة مصوع وجزر دهلك حتى حدود السودان جزءا من الامبراطورية العثمانية . وكانت للاخيرة سلطة ضعيفة من خلال خديوي مصر الذي كان يحكم هذه المناطق . والحقيقة ان ايطاليا تمركزت في هـذه المناطق بعد ان اضطرت مصر الى عقد اتفاقيات للانسحاب من المنطقة وذلك في عام ١٨٨٥ . اما في الداخل ـ ففي المنخفضات الغربية والاقاليم الواقعة بين نهري القاش وستيت والتي تسكنها قبائل الباريا والكوناما فقـد استحوذت عليها ايطاليا وبريطانيا واثيوبيا في عام ١٩٠٣ . أما الاراضي المرتفعة فمع انها كانت تحتل احيانا بواسطة بعض الرؤوس الاقطاعيين من اقليم تجراي ولكنها لم تعتبر جزءا من اثيوبيا حتى ان الامبرطور منليك الثاني وجه رسالة الى ملك ايطاليا بتاريخ ١٠ مارس آذار ١٨٨١ ودعا فيها القوات الايطالية الى احتـلال منطقة أسمرا باعتبارها أراضٍ غـير اثيوبية ؛ أمـا المناطق التي تقع الى الجنوب مـن اسمرا اكلي جوزاي و سراي والتي كانت تحت الادارة الايطالية منذ عام ١٨٩١ فقد اعتبرت رسميا بكونها جزءا من ارتيريا بعد المعاهدة الايطالية الاثيوبية في ١٠ تموز ١٩٠٠ . ولم يكن السبب في عقد تلك المعاهدة انهاء الخلافات بين ايطاليا والامبرطور منليك حول الاراضي الارتيرية بعد حرب عام ١٨٩٥ ـ١٨٩٦ المعروفة بحرب عدوة اذ ان الحرب لم تكن بسبب الخلافات على الحدود، ولكنها نشأت عن معاهدة اوتشيالي التي تمت في عام ١٨٨٩ وبخصوص

تفسيرها من ناحية الحكومة الايطالية التي ارادت بسط نوع من الحماية على اثيوبيا كلها وهو التفسير الذي لم يقبله فيما بعد الامبراطور منليك. ومع أن الحرب لم تكن في صالح ايطاليا فان الامبراطور منليك لم يحاول تغيير الحدود بين ارتيريا واثيوبيا اعترافا منه بعدم اثيوبية ارتيريا ، . .

● ● ●

وترغب الحكومة الايطالية ان تؤكد أن تلك المميزات المتباينة تستلزم الحفاظ على وحدة القطر. وفي الواقع ان أجزاء ارتيريا المختلفة والقطاعات المتباينة من سكانها تؤلف عناصر مكملة لبعضها البعض وتمنح الكيان الارتيري قدرا كبيرا من الاكتفاء المالي والاقتصادي . وخلافا لما قد تمليه النظرة الخاطفة على الخريطة الجغرافية لشرق افريقيا فان البحث العلمي يثبت ضرورة بقاء ارتيريا كقطر قائم بذاته .

مجيء هيلا سيلاسي للحكم :

يعود تاريخ مجيء هيلا سيلاسي لحكم اثيوبيا الى موت الامبراطور منليك عام ١٩١٣ بعد أن اوصى بالعرش لحفيده من ابنته (ليج اياسو) او ابن اليسوع ، وكان وقتها لايتجاوز التاسعة عشر من عمره وهو ينتمي الى قبائل اللو ــ والجالا المسلمة عن طريق ابيه الملك (محمد علي) الذي اجبر على اعتناق المسيحية بعد أن دمره الملك يوهانس والد منليك فغير اسمه الى ميكائيل وتزوج من ابنة منليك .

استغلت فرنسا وانكلترا مجيء الملك ليج اياسو للعرش فقامتا بتحريض الكنيسة الاثيوبية والاقطاعيين الامهرة بالتحذير من اصله المسلم وعدم أنتمائه للامهرة ــ الشوا . وتفاقم هذا التحريض عندما اعلن ليج اياسو عام ١٩١٥ اعتزازه بأصله الاسلامي وليس السليماني ، فتجمع رؤوس شوا وقساوسة الكنيسة بتشجيع من (تغري مكنونر) او

هيلا سيلاسي ، وكان وقتها حاكما لاقليم هرر قبل ان ينقله ليج اياسو الى مدينة (كفار) ، لمحاربة ليج اياسو بعد ان نصّبوا (زوديتو) ابنة منليك امبراطورة عليهم ، واعلنوا تفري مكنونن وريثا للعرش .

وكانت زوديتو مجرد مرحلة مؤقتة على طريق تقدم الراس (تفري) للانفراد بالسلطة فدبر عدة مؤامرات معتمدا على اتصالاته بالبرتغاليين الذين زوده بالسلاح عند استلامه قيادة الجيش . فحارب قوات (ليج اياسو) ووالده (ميكائيل) ملك وللو؛ولما انتصر عليهما صرف هيلاسيلاسي جهده في التخلص تدريجيا من مراكز القوى التي تستند عليها الامبراطورة زوديتو فعمد لاغتيال وزيرالحربية،ثم ارسل اخيرا حرسه الخاص لاحتلال القصر الملكي واجبار الامبراطورة على تتويجه ملكا لدولة شوا في ١٩٢٨/١٠/٧،وعندما دخلت القوات الايطالية في الخامس من آذار ١٩٣٦ الى العاصمة اديس ابابا كان الامبراطور وافراد عائلته قدهربوا الى القدس ومن ثم الى جنيف وانكلترا حيث حصل على اللجوء السياسي هناك بعيدا عن المقاومة الشعبية التي التهبت في اثيوبيا ضد الحكم الايطالي تحت قيادة رجال منهم (امرو) و (اببي ارجواي) و (بلاتنقيتا) و(جبري مدهن) و (ابرا) و (تسقيو دبو) وغيرهم . ولما تقدمت قوات الحلفاء التي تقودها بريطانيا في بداية كانون الثاني عام ١٩٤١ واحتلت اديس ابابا، اعيد الامبراطور في الخامس من ايار ١٩٤١ الى عرشه بعد اختلاق معارك مقاومة وهمية ضد الايطاليين. وكانت أولى المهام التي مارسها الامبراطور العائد هي تصفية قيادات المقاومة الشعبية الاثيوبية التي مارست النضال ضد المحتلين أثناء هروبه من البلاد . فقضى على الثورة الفلاحية التي اندلعت بقيادة احد قادة قوات المقاومة (ابرا) كما تخلص من (تسقيودبو) و (ولد حواريات) وغيرهم من قادة المقاومة،ودخل الحكم كذلك في صراع مع قيادات الاقاليم أو الممالك المعارضة التي لم تكن تحترم الامبراطور .

وفي سبيل تثبيت الديكتاتورية المطلقة والاستيلاء على الاراضي وتثبيت

ملكيتها الاقطاعية لزعماء الامهرا وتجنيد المؤسسات لخدمة النظام ، جابه الامبراطور بعنف كل عناصر الضد من انقلابات داخلية او حركات فلاحية شعبية ، اضافة الى انفجارات الاقاليم للانفصال عن الامبراطورية ، كما حدث في اقليم التجراي عام ١٩٤٣(١) .

ولكي يصرف هيلاسلاسي الانظار عن المشاكل الداخلية . كانت ارتيريا وسيلة مثالية لتحقيق هذا الغرض . فاصبح الشعب الارتيري الهدف الاول لمؤمرات هيلا سيلاسي ومطامحه في توسيع امبراطوريته .

وقد التقت المطامح الاثيوبية في ارتيريا مع فلسفة الاستعمارالبريطاني في خلق التناقضات والصراعات الطائفية والاقليمية القومية للدول النامية أو التي يحتمل استغلالها عن النفوذ الاجنبي البريطاني . وكما فيفلسطين اثناء خضوعها للانتداب البريطاني الذي عمد لتشجيع الارهاب الصهيوني بواسطة عصابات الهاجانا والاراجون وخلق الصراعات الداخلية بين سكان فلسطين انفسهم وغيره من الاجراءات التي استهدفت تسليم الارض العربية للصهيونية قبل انسحابهم منها ، كذلك فعل البريطانيون أثناء احتلالهم لارتيريا في الفترة من ١٩٤١ وحتى ١٩٥٢ بعد انهاء الاحتلال الايطالي فيها .

وتتلخص الاجراءات البريطانية التي استهدفت تهيئة أرتيرياللاندماج قسرا مع أثيوبيا وخلق نزيف هائل في المنطقة يعيق تحقيق امالها في التطور :

---

(١) قاد ((بلاتا هايلي ماريام)) المحاولة الاولى لفصل التجراي في شمال الهضبة الاثيوبية عن سلطة الامبراطور ، وكان يتجه الى اعلانها دولة مستقلة عام ١٩٤٢ ، فدفع هيلاسيلاسي باللواء الخامس تحت ادارة الضباط البريطانيين حتى استطاع القضاء على الثورة متكبدا خسائر كبيرة جدا بين قواته . ومن الانقلابات العسكرية ضد الامبراطورية ، تلك التي قادها الجنرال ((منقستو نواي)) قائد الحرس الامبراطوري بتاريخ ١٣ — ١٢ — ١٩١. ، كذلك انقلاب الجنرال ((وستايبرو)) مساعد رئيس اركان الجيش الاثيوبي .

١ ــ التقسيم الثقافي لارتيريا باقرار العربية والانجليزية لغةللمناطق الارتيرية ــ الاسلاميةوالتجرينية والانجليزية بالنسبة للمناطقالمسيحية .

٢ ــ الاعلان عن مشروع ضم المحافظات الاسلامية التي كان الانجليز يطلقون عليها (المنطقة الغربية) وهي اغوردات وكرن ونقفه الى السودان الذي كان يرتبط آنذاك بالحكم الانجليزي ــ المصري ، وضم الهضبة الارتيرية والشواطىء بما فيها العاصمة اسمرة وعصب ومصوع الى اثيوبيا . لقد كان القصد بهذا الاعلان تهيئة الاذهان لقبول تمزيق ارتيريا قبل انسحاب البريطانيين عنها . وسمي هذا المشروع في وقتها باسم (البريجادير جنرال لونجرج) الحاكم العسكري البريطاني الارتري .

٣ ــ تأجيج العداوات الطائفية وافتعال الحوادث بين المسلمين والمسيحيين في ارتيريا . وقد استعانت اثيوبيا بالتنسيق مع بريطانيا لتحقيق هذا الغرض بالعديد من العملاء الذيجندهم هيلا سلاسي نفسه، ومنهاافتعال مذبحة بين المسيحيين والجنود السودانيين المسلمين اثر شجار عادي. وقد طوق زعماء الطائفتين هذه الفتنة بأن اعتبروا جميع القتلى شهداء للوطن ؛ ووضع المفتي والبطريرك اكاليل زهور على قبور الضحايا معا .

٤ ــ المساعدة على تشكيل حزب موالٍ لاثيوبيا باسم (حزبالاتحاد) في ارتيريا وقد عين هيلا سيلاسي ضابط ارتباط خاص يرتبط به مباشرة وجند للعمل ضمن هذا الحزب العديد من العناصر الارهابية الاثيوبية لتقديم المساعدات الى هذا الحزب وهو الكولونيل (نقا هيلا سلاس) والكثير من الاموال لشراء الذمم والضمائر .

٥ ــ شجعت بريطانيا الارهاب الاثيوبي حيث نظمت اثيوبياعصابات مسلحة عرفت باسم (شفتا) وارتكبت سلسلة من اعمال القتل والارهاب ضد الارتيريين ومن جرائمها اغتيال عبد القادر محمد صالح احد زعماء الرابطة الاسلامية وهو يتأهب للسفر ضمن وفد حزبه الى هيئة الامم

المتحدة عام ١٩٤٩ كذلك شنت هذه العصابات سلسلة من الهجمات على انصار الاستقلال فاغتالت واحدا وعشرين منهم على مرآى من نسائهم واطفالهم، واغارت على المزارع والمناجم الارترية وكانت صحافة الامبراطور تصف الارهابيين آنذاك بالوطنيين وتفخر بتقديم المساعدات لهم علنا .

٦ ـ عرقلة الوصول الى اتفاق حول مستقبل ارتريا كدولة مستقلة اثناء وجودها هناك رغم ان معاهدة السلام مع ايطاليا المؤرخة في ١٠ شباط ١٩٤٧ قد نصت في المادة ٣ ، ٢٣ على ان حكومات الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا ، وهي دول الحلفاء الاربعة الكبرى المنتصرة في الحرب العالمية الثانية كان عليها أن تعين مشتركة في مدى سنة واحدة على وضع المعاهدة موضع التطبيق ، لتصفية ممتلكات ايطاليا في افريقيا بما فيها ارتريا .

وبناء على الخلاف ، ولما لم تصل الدول الاربع الى اتفاق حول تصفية هذه الاراضي احيلت تصفية المستعمرات الايطالية السابقة (ارتريا) الى الجمعية العمومية في دورتها العادية الثالثة عام ١٩٤٨ .

ومن عام ١٩٤٨ وحتى ١٩٥٢ ظلت القضية الارترية موضع بحث الدورات المختلفة للامم المتحدة وحقل تجريب عدة مشاريع ومقترحات وتقارير ولجان تزور المنطقة . من حين لآخر ضمن لعبة الدول الاستعمارية الكبرى في الاستهتار بمصالح الشعوب . حتى نجحت الولايات المتحدة الامريكية بامرار مايسمى بالقرار الفيدرالي رقم (٣٩٠) في الثاني من كانون الاول عام ١٩٥٠ لتصبح ارتريا وحدة متمتعة في حكم ذاتي في اطار « اتحاد مع اثيوبيا تحت سيادة التاج الاثيوبي » .

ان ماجرى في الامم المتحدة قبل اقرار المشروع المذكور او اثناء تطبيقه حتى الدمج الكامل بمختلف أساليب القسر ، كل ذلك له حديث آخر .

ذكر القول الأول

انطون مقدسي

وضعت هذه الكلمات اثر وفاة زكي الارسوزي . واذ نشرت في العدد الاول من مجلة مواقف (بيروت) سقطت منها اسطر اساسية . واذ انشرها إحياءً لذكراه السابعة اعيدها الى حقيقتها واضيف اليها بعضا من الخواطر التي فاتتني سهوا يوم وضعها ، امانة للصورة الاولى التي مايزال التعبير مقصرا عنها .

مع الضحى اتيناك مودعين

لم يتبدل شيء ، فالبيت العتيق على ماهو عليه ، تطل فيحيا ، وتغيب فيتلاشى . وهنالك رفاق الطريق الاول ، عيونا تترقب ، وآذانا تصغي . المعلم مسترخ ، وعما قليل سيطل مشرقا ليواصل حديثا بداه العشية .

والقي عليه من بعيد نظرة خاطفة فاراه طفلا استغرق في احلامه الذهبية .

الحي في سكونه المحتشم ، والغرفة في صمتها الاليف . النهار مايزال رطبا حنونا .

لاتوقظوا المعلم ، فبعد لحظات يستعيد نشاطه ليتكلم ، انه يتكلم باستمرار .

وعند الظهيرة يتبدل كل شيء فأعرف انه رحل . الحي خاشع ، تغلفه هيبة الحكم . وموكب الرحيل بعد المسيرة نظاما جليلا صارما . شخوص كثر يملأون المكان لم ارهم قبل اليوم بجواره ووجوه اخرى احتلت دارا لم تتعرف اليها من قبل .

وفي اعماق البيت امرأة غريبة تسترسل الفينة بعد الفينة في نواح هجين يعكر صفاء السكون ويتعب القلب المتخشع امام العظمة الصامتة .

والرفاق ، رفاق الطريق،اين هم رفاق الطريق ؟ تبددوا بين الجموع المغفلة . ضلوا الطريق فتلاشوا حيارى في متاهة هي بدء صحراء بدات قبل ذلك بكثير ...

ويطوف موكب اهم مدينة انهكها حر الظهيرة فاستكانت اليه ونامت، يتهادى فوقها ، غطيط ، نداء يأتي من بعيد ويذهب الى بعيد :

« الله لا إله إلا هو ، الحي القيوم ، لاتأخذه سنة ولا نوم »

واطوف الشوارع بعدها يوما اثر يوم ، مع الصباح ، عند الظهيرة ، بعد المغيب ، اسائل عن المعلم باحثا عنه ، القي على الاشياء نظرة أخفيها عن عين الرقيب ، وسؤالا احبسه في قلبي كي لايتلقفه الدخيل .

هنا كنت تجلس ، هنا كنا نجلس ، فالمقاعد لم تتبدل .

هنا كنت تتنزه ، هنا كنا نتنزه ، فالشوارع لم تتغير .

أنتظر لقياك عند كل منعطف . ففي كل بسمة من بسمات دمشق شيء منك . وكان حضورك ملء المدينة الخالدة . وعلى فجاة اسمع صوتك يعيد قولا مازلت تعيده منذ ان كنت والى ماشاء الله ، فتستيقظ المدينة من سباتها وتنطق . ثم يسكت الصوت فاذا بها صماء .

● ● ●

وتعود بي الذاكرة الى ثلاثين عاما خلت ، يوم سمعتك اول مرة تعلم .
في ذلك الزمان قرات القول :
« وان هذه امتكم أمة واحدة » .

فحملته امانة في عنقك ، وشددت الرحال تائها في الصحاري تبشر به ، في ذلك الزمان امحى الزمان فاذا بنا في الفجر الأول ، وكان ابواب السماء فتحت بعد أن حجبت قرونا .

براعم تتفتح وتبشر بعطاء كثير ، بدء ملحمة تعيد الملحمة الأولى في حركة تربط الارض بالسماء ، وأيام من العمر – كل لحظة منها عمر كامل – أيام من العمر عشناها معك في ظلال القول القديم بجلاله وقدسيته .

في ذلك الزمان .... ماذا أقول ؟ لم يكن ثمة زمان بالنسبة اليك . فالزمان صورة من صور يتجلى فيها المعنى . وفي آخر لحظات حياتك كنت تعتقد ان الشباب لايهرم ، وان الفجر فجر الى الابد .

أجل في ذلك الزمان ... زمن البدء ... ولحظات كل منها عمر . ثلاثين عاما امضيتها في هذه الربوع الجميلة تطوف الشوارع معلما ينشر الكلمة الطيبة .

كنت تعرف أن بعض البذار يقع على الصخر فلاينبت ، والبعض الآخر

على حافة الطريق تدوسه الارجل ، وغيره بين الشوك يخنقه ... والقلة القليلة ستكون أمل الامة تنقل الرسالة الى يوم يبعث فيه الكلام الاول نوراً وهداية كما في الفجر الأول .

كم من المتاهات قطعت ، ومن الصحاري سقيت ، ومن العنت لقيت ، وانت ، انت وحدك ربان محنك لسفينة تتقاذفها أمواج بحر عات ، وقائد لمعركة تضع الأمة باستمرار بين الحياة والموت ، بين الوجود واللاوجود .. مفكر وشـاعر يثقف ،

ومصلح يقوم ما اعوج من النفوس كي يستقيم عودها .

اجل ، كان الفجر خصباً ، فالرفاق كثر ، والانصار اكثر ، والاجيال الجديدة حشود تتلقف الكلام غذاء يخصبها .

ثم كانت الظهيرة والعطش والجوع ـ عطش الروح وجوعها ـ انانيات وصلف الأجنبي يتلمس النفوس ، فاذا بها جوفاء تنصاع لارادتـه . فلـم تهادن ، لم يهن لك عصب ، لم يلن لك عود ...« فاستقم كما أمرت » .

رأيته على الفراش قبل الرحيل ، ينتصب كما في ايامه الاولى ليقول الكلام الفصل يرعى به الأمة ويسهر على وجودها : كان يعرف ان المعنى القائم في المطلق لم ولن يتبدل .

ثم كانت الصحراء وايام المحنة وساعات التجربة ، والظنون ، والقلق ، والوسواس .

لقد حرفوا الكلام عن مواضعه ، زوروا القول ، ومايزالون ... ابتدعوا أسماء « ما أنزل الله بها من سلطان » ، عبدوا الاصنام كما فعل اجدادهم من قبل . تسرب الشرير الى الصفوف ـ صفوف الرفاق ـ وبرز الزوءان والشوك بين حبوب الحنطة .

لم كانت عبادة الاصنام جزءا من كيان هذه الأمة تهدد وجودها ،اليوم كالأمس ، وربما الى الأبد ؟ . . .

وتحمل الفأس لتستأصل الشكوك ، والمطرقة لتحطم الأصنام ، فتضرب ضربات قاسية تصيب العدو في الصميم ، ثم تصيب – وياللأسف ! – الصديق والرفيق .

« وإن هذه امتكم امة واحدة » . ولكن اين هي ؟ لاهنا ولاهناك . . . انها في رحمة الله وفي قلبك الكبير،معنى بلا صورة،وروح بلا بدن . ويخيل اليك انك تحولت شبحا يطوف فوق الاشياء طائرا دون مأوى،كالأمة التي كادت تتبخر بعد ان اصبح الرفاق والاصدقاء شيعاواحزابا . فتعرف انك لست من هذا الجيل .

هل تسرب إذ ذاك الشك الى قلبك ؟ . . . وربما . . . ولكن « ساعات التجربة » كانت قصيرة . فانت تنتظر عودة الرفاق والاصدقاء لتحضنهم كما يحضن الأب ابناءه . وكنت غفورا كالذي اختارك معلما . فمن سمع القول عليه أن ينقله ، ومن راى الحقيقة عليه ان يشهد لها وماتبقى يعطى فضلا من لدنه .

وكان ايمانك بمقياس رسالتك .

● ● ●

لم يكن تحت امرتك جند أو خدم . لم تملك فضة ولاذهبا ولاعتادا . لم تحمل اي لقب من القاب هذا العالم . وانما كنت اميرا في عالم البيان . سلاحك الكلمة ، وكنزك حدس مشرق لاينضب ، يلتقط المعنى فيضا من الصور . وكنت تتكلم بسلطان .

الاشارة ، الايماءة ، الدعابة ، الجواب المحكم : ذلك كان عتادك . وان

احرجت ، فالنكتة اللاذعة تحيط بالخصم فتصيب منه مقتلا ، اذ كنت ترى في كل انسان آيته المثلى قائمة في الملأ الاعلى ، ثم كيف ترددت صورته فزاغ عن جادة الصواب ، وتقذف هذه في وجهه فترديه .

ولم تكن لتؤذي ، بل لتهدي اذ تواصل قولا يستجلي ، في الحادثة اليومية مسيرة الامة ، وفي المشكلة العادية حكمة الوجود ، فتربط الحاضر بالماضي وبالمستقبل ، وتتدفق في كلام يملأ المكان نورا ، والقلوب علما . فترقى النفوس معك الى الأعالي حيث يصبح الجاهل عالما والصعلوك بطلا.

عبقريتك ، بديهية ابدا حاضرة في خدمة ذكاء خلاق ، وخيال يبدع الوجود ــ الواقع منه والممكن ــ خيالا يتلاعب كالعازف البارع على كمانه، فيتسامى معك المرء الى حيث يتحد المرئي باللا مرئي .

كان اثمن ما فقدناه برحيلك ايقاع صوتي كالانشاد لايسجل على ورق ولايسطر على صحف ، عبره كنت تتغنى بالارض التي انبتتك ، وبالتاريخ الذي ولدك ، وبالامة التي عشقت .

بدون تلاميذ : فالقول لايعاد ولايستعاد ، وانما هو في غياب او في حضور ، بدون ذرية « كالبرتقال الاصيل لابزر له »(١) ،

لااقرباء ولا اهل : اهلي واقربائي هم الذين يسمعون صوتا سمعت ، ويقرأون قولا قرأت .

وتنقضي المرحلة الثانية من نهارك بعد انانقضت الاولى ، هل تبددت تجربة اللواء وضاعت في متاهات الصحراء ؟ هل احرقها حر الظهيرة فيما احرق من احداث عظيمة كونت الامة ؟ هل طوى النسيان القول الاول فيما طوى عن تراث كبير ؟

---

(١) الكلمة هذه للارسوزي قالها عن نفسه مرة

ان الذاكرة هي الامة ، فكنت مذكرا . وسيعود القول القديم عندما تدق ساعة « آتية لاريب فيها » . ولكن المهم خارت أمام الحدث الخطير ،

والاكتاف ناءت بأمانة عجزت الجبال عن حملها .

اجل الامة ذكر ،

ذكراك ، ذكر بطولاتها وأمجادها ... ذكر الفجر ... ذكر اليوم الذي قال لها فيه من لاقول لسواه : كوني فكانت .

ولقد عشت في عصر فقد أبناءه الذاكرة ، اسقطوها ، قتلوها ،بأيديهم نحروها . فالكلام أقاويل تولد ميتة ولتوها تتلاشى على الشفاه ، والصوت اصم فقد البيان فهو لايبين .

وتبدأ المرحلة الثالثة من نهارك وقد نفذ الدخيل الى قلب الأمة يهددها في عقر دارها .

«سيفضي اليك ربك بما هو احسن » ، على هذا الشكل تراءى لك اذ ذاك مصيرك حلما أقوى من الواقع ، وخيالا أصدق من الحقيقة . وكان مصيرك حلما عظيما ، فتأخذ القلم بعد (السيف) لتحارب أصناما عششت في العقول وجمدتها . تأخذ القلم لتكتب ، حاملا رسالة الامة الى العالم ، وعبقرية الأجداد الى الأحفاد ، علما يعزل الزؤان عن القمح ، ويعصم المستقبل من شطط الحاضر ، فكانت (رسائل البعث) صفحات مشرقة ، تكشف أسرار امة أودعت عبقريتها لغتها تراثا الى الأبد .

● ● ●

في البدء كان المعنى ، والمعنى تجلى صورا تستقطبه وتحققه . فاذا ما قصرت الصورة عن معناها تردى المرء عن آيته ، وتردت الأمة عن مستوى وضعتها فيه العناية .

على هذا الشكل بدت لك (العبقرية العربية في لسانها) والأمة في صعودها وهبوطها ، في مدها وجزرها .

الروح لاتمرض وانما البدن هو الذي ينحل .

المعنى لايتبدل وانما الصورة هي التي تتفكك وتتشوه عندما تصغر النفوس وتفقد الشعوب ذاكرتهافاذا بها في متاهةالضياع ، واهيته«كبيت العنكبوت » غبية « كالحمار يحمل اسفارا » .

عندئذ تحل التفاهة محل القول ، ويصبح الكلام ثرثرة ، واللغة لغواً.

هكذا كنت تعلم ومازال ... شاعرا كاجداد عشقوا الشاعر فجعلوا من قوله القول الفصل ، ومفكرا يقيم حوارا مع الاغريق عجزت فلسفتنافي الماضي عن اقامته . ولقد وضعت ذاتك ، وحدك ، بمقياس الغرب كله !

ولكن ما الفن والشعر في ميزان المصير ؟ ما الفكر والفلسفة في ميزان المطلق ؟ .

راعيا كنت ، ولكن لرعية تقرضها الحشرات في الداخل وتنهشها الضباع في الخارج . ولكم انتصبت بملء هامتك اسدا يسحق الافاعي ويعزق الذئاب .

قائدا كنت،ولكن الامة نبتت في الصحراء فكانت الصحراء قدرها... وقدرك ، معلما صورك الله ، ولكن هذه الامة فقدت ملكة الاصغاء ، وربما افقدتك اياها ، وكاهنا لعقيدة لم يكتبها قلم بشر ، ولم يتلفظ بها لسان انسان ، ان « الأسماء تهبط من السماء » .

عوداالى الفجر ، تلكهكانترسالتك . وفي فجرالأمم شروقهاوغروبها. التخلف ، كنت تقيسه لابمعايير تجارية استنبطها الاجنبي ، وانما بمعيار المثل الاعلى « ولله المثل الاعلى ولكم مثل السوء » .

ولكن اين هم حملة الرسالة ؟ اين هم رفاق الطريق يلتقطون الصوت

في فجره بكرا ؟ الهتهم شؤون الارض عن شؤون السماء ـ الهتهم قبل ان يولدوا ـ فكانوا من ابناء الأرض ، واغلق على قلوبهم ، تاهوا في الصحراء ـ صحراء كل مافيها سراب ـ تبتلعهم الواحدات الآخرويلتهمهم حرالظهيرة.

ما اكثر المدعوين ... ما اكثر المتطفلين ... ما اكثر الرعاع ... وما اقل المختارين !

أحببت الرفاق بمحبة لم ولن يدركوا غزارتها . فكنت تعيش افراحهم وأحزانهم وآلامهم بكل جوارحك ، ثم تكبت الحب في اعماقك لتكون قائدا وقبل أن تكون صديقا ، وراعيا قبل ان تكون رفيقا .

تلك كانت ارادتك العميقة : ان تهب للعروبة قلبك ونفسك وكل خلجة من خلجات حياتك . ولكنك كنت تشعر احيانا بعزلة رهيبة فيتسع قلبك ليتخطاها ، ثم يكبو فتحيط بك الظنون ، ويغـزو نفسـك « الوسواس الخناس » فتصطنع المؤامرات تزج فيها القريب قبل الغريب والصديق قبـل العدو .

الكبرياء المجروحة ، فردية الاعرابي الكامن في كلمنا ، حذر قديم قدم الكلام الاول ... تلك كانت محنتك ، الضعف البشري ، صحراء رهيبة وظلمة مخيفة يحيطان بك فيجف القلم ويتقلص الكلام ويغيب المعنى فـي آفاق المجهـول .

« لاتخافوا مما يميت الجسد بل مما يهلك الروح » .

في أوقات المحنـة هذه كنت تطوف المدينة لتذوب في الشعب تعيش معه كفاحه اليومي ، تتأمل نبضات قلبه حيث ماتزال الذاكرة ـ ذاكرة الماضي القديم ـ حية تتحدث في الاشارات والحركات العابرة ، في الكلمات والعبارات السائرة، في الاحكام العفوية . فيعود اليك صفاء الذهن وتمتلىء

روحك غبطة . مازال الامة في الاعماق ، فمن ذا الذي ينقذها فتبعث ؟ ان البعث كان نصرا مستمرا على الموت ، وعصا موسى مازال قادرة على تفجير الصخر ماء فراتا .

● ● ●

في ساعات المحنة كان لك ملجأ آخر تخفيه عن عين (العذول) هو الجمال ، تقتنصه كما يقتنص الحب الحبيب :

في بهجة دمشق ،

فياريج غوطتها ،

في وردها ورياحينها ، .

في الوجود يبدو لك « حسنا كله » كما في اليوم الاول

احبتك الفتيات . صوتك العذب يدغدغ احلامهن ، وخيالك المجنح جنة حب ، قامتك النبيلة بطولة احلام .

احبتك الفتيات كما يحببن النسيم والأزهار . فكنت اميرا في عالم الجمال كما كنت اميرا في عالم البيان . أو ليس الجمال بهاء الوجود كما قال معلم آخر قبلك ؟

كنت ترى في الرجولة بكر المعنى ،

وفي المراة بكرة الحياة ، فكنت عفيفا أمامها ، تغض الطرف خفرا أمام الوجه الجميل . ولكن قدرتك الخارقة على الحب وهبتها كلها للعروبة ، وللسانها ، اكمل الألسن بيانا ، هكذا صعدت المحبة ، كما صعدت الامة .. في اللانهاية ، في اللامحدود .. أأقول في اللاوجود ؟ ! ...

والله ، وحده يعلم كم كنت حنونا عطوفا رؤوفا محبا إلا انك رايت بعينيك رايت ـ باحساسك المرهف ، بجسدك النبيه رايت ـ رأيت البؤس

الكبير فاردته فرحاً أكبر . وكانت حياتك عيداً مستمراً ، باكورة الفرح العظيم ، كي يفرح الجميع (طالما أن العريس معهم) إذ يعود مجدالأجداد للأحفاد ؛ وإذ العيد الأكبر .

ولهذا خنقت بيديك ــ أجل ! بيديك خنقت ! ــ حب هذا وذاك ــ الرفيقة والرفيق ، الصديقة والصديق ، الأخت والأخ ... ــ ليكون حبك كله للأمة ، تستحيل عطاء ... محبة ...

وتلك كانت مأساتك ، لم يرها أقرب المقربين . فحاروا في أمرك ، احبوك وخشوا منك وعليك

المحبة ، يامعلم ، عظمةالانسان وبؤسه ، تتسع فهيبمقياس الوجود، وتتراخى فتعود بالمرء الى «ارذل العمر » . فيها مأساتك العميقة ــمأساة الانسان ــ تلك التي لايسبر غورها الا « فاحص القلوب والكلي » وحده .

● ● ●

لم يكن من هذا الجيل :

ضيف تنكر له بلد كان في ذلك الزمان محط رحال الضيف ،

غريب ، كالغريب ، يأتي من بعيد ويذهب الى بعيد ، حاملا رسالة المجهول .

هناك غرباء قبلك أنقذوا القريب ، وضيوف كانوا أصحابالدار .

لك رفاق وانداد ليسوا من هذا الجيل ، كانواقبلك وسيأتونبعدك :

فالكلام العظيم يسبق القرون كما يسبق المصير الوجود .

حرا كنت في عالم يبيع الأحرار بثلاثين من الفضة .

معلما في دنيا جعلت من العلم سلعة تباع وتشرى ،

معنى في مجتمع اللامعنى والعبث .

نظرة تدل في وجود ارادوه أصم ابكم ،

وتاريخا كاملا تجمع فيك ينفض عنه غبار الموت ، بين أناس وضعوا تاريخهم في المتاحف ، يعبدونه المشية ليلعنوه عند الضحى .

حاصرك العدو حياتك كلها فحطمت السلاسل بضربات محكمة جعلت الناس ينفرطون من حولك احتراما واجلالا وجهلا .

احاطت بك الاصنام فدستها بقدميك مواصلا سيرك ، وعيناك عالقتان بالمعنى الذي رايت .

وعلى ليالي الرحيل طافت على محياك مسحة من الكآبة زادتك مهابة .

لم ارك يوما مهزوما . فأوقات الوهن كانت عابرة تتجاوزها قوة تتجدد فيك باستمرار ، حياة من لدن من بيده مصير الأمم والشعوب ، وحياة البشر فرادى وجماعات .

وكنت به مؤمنا .

سيان تجمع الرفاق أم تبددوا ، فالمعنى فوقهم وفوقك . وسيكون لك رفاق آخر ليسوا من هذا الزمن ، عندما تدق الساعة فيسمع الناس مرة أخرى القول القديم .

واذا كانت « هذه أمتكم أمة واحدة » فهي قائمة في أعماق النفوس ، وفي قلب من « وسع كرسيه السماوات والأرض » وعلى كل منا ــ سواء في ذلك الفرد والجماعة ــ أن ينشئها في داخله وحوله .

اما انت فكنت امينا على ما ائتمنت عليه .

نوديت فلبيت ،

دعيت فاستجبت ،

وعندما طلب منك أن تعود نشرت الشراع وابحرت تاركا الأمر لمن بيده الأمر .

● ● ●

من مشارق الأرض أتى ليسافر مع الغروب الى حيث لامغرب ولا مشرق . وخيم الليل على الرفاق وعلى البلد الذي ضم الرفاق .

مع الفجر انبثق ، وكما تلملم الشمس أشعتها عند المغيب ، طوى الورقة الاخيرة من سفر حياته وانطوى معها .

مع الربيع رحل المعلم ، يارفاق الطريق ، تاركا دمشق لحرالظهيرة وكان موسم الحر هذا العام طويلا قاسيا ، سنوات عجافا واجيالاظماى .

كان يحب خريف دمشق يفتح صدره لنسيمه عندما تضيق به دنيا البشر ، وماءها يروى به ظمأه عندما تحاصره الصحراء ،

دمشق التي اختار لتصبح فيها تجربة اللواء تجربة الأمة .

● ● ●

الخريف يعقبه الشتاء،وسنسمع صوته مرة اخرى في دمشق هذه مع تباشير الربيع .

فلن نزوره يارفاق الطريق ، مكاناضيقا اودعوه فيه . لن ننثر الأزهار والرياحين على ضريحه ، ولن نذرف الدموع ،

فالذي حطم الأصنام لن يصبح صنما ، ولن نبيعك بثلاثين من الفضة ، بل سنطلبك مع الضحى ، عند الظهيرة ، بعد المغيب ، وسنلتقي بك في منعطفات دمشق وفي ساحاتها عندمانصغي الى القول الذي سمعت . سندق الباب ، باب الغرفة القديمة ، فنلقاك مع الفجر عندما ننصاع لما به امرت .

ففي هذا البلد ،
بلد البزوغ الاول للحقيقة ،
بلد المشرق ، بلد الربيع ، بلد الفجر ،
مع الفجر ، ابناء الفجر ،
يسمعون القول فيبعثون
وتزهر الصحراء وتثمر .

تأملات في مستقبل الرواية

خلدون الشمعة

• حدود الرواية •

الجنس الادبي مصطلح يستخدم للتمييز بين الاعمال الادبية من منظور اشكالها وتقنياتها . هكذا يؤكد المعجم الادبي . الا ان الرواية ظلت باستمرار ، جنسا ادبيا متقلقلا ، يستعصي على الاستقرار . فالنزعة التجريبية في الادب وثيقة الصلة بالرواية الاوروبية التي تجرب في مساحة من الامتلاء . كما انها غير بعيدة عن الرواية العربية التي تجرب في مساحة من الفراغ . ولهذا فالتباين بين رواية واخرى قد بلغ حدا اصبح معه من الصعوبة بمكان العثور على أساس نقدي ضابط يجمع بين المبدَعات الفنية التي تصنف تحت عنوان « رواية » في سِمْطٍ واحد يؤلف منظومة روائية منسقة او شبه منسقة عبر العصور . اننا نطلق اسم رواية على « صراخ في ليل طويل » لجبرا ابراهيم جبرا ، ونطلق الاسم نفسه على رواية اخرى لنجيب محفوظ .

فما هي حدود الرواية ؟... هل هي حقا قطعة نثر وصفي ـ كما يقول التعريف السائد ـ تنطوي على حبكة روائية تواشج بين شخصيات وحوادث ومشاهد وقعت او ممكنة الوقوع ؟...

لقد وصلت الرواية الاوروبية والامريكية الى طريق شبه مسدودة، وأصبحت مواجهتها مع المستقبل ، تطرح من منظور تساؤلات ثلاثة :

١ ـ هل تعاني الرواية من خطر انحسار مكانتها باعتبار انها كانت الشكل الادبي السائد منذ بداية القرن الماضي ؟..

٢ ـ اذا كانت الرواية تتطور فعلا فما هو السياق البلاغي والاجتماعي لهذا التطور ؟..

٣ ـ اذا كان تطور الشكل الروائي قد تم بمعزل عن الجمهور القارىء ، فهل يمكن اكتشاف وشيجة تصل بين ظاهرة التقدم التقني للرواية وبين تقلص عدد القراء ؟..

هذه التساؤلات لايصح منها الا التساؤلان الاخيران في ميدان تجربة الرواية العربية . ذلك ان الرواية العربية تجرب في فراغ بينما تجرب الرواية الاوروبية والامريكية في امتلاء . ولا يمكن بالتالي أن نعتبر ان الرواية العربية تعاني من انحسار في مدها الهجومي طالما انه يتعذر أن تخسر ارضا لما تكسبها بعد . ولكن ازمة الرواية العربية تظل شديدة الصلة بالرواية العالمية ، طالما انها تمتح من نماذج اوروبية وامريكية ، سواء عن طريق التمثل او التاثر او التقريد Aping (التقليد الحرفي). وبالتالي فانها تواجه نسبيا وفي بعض نماذجها على الاقل ، الطريق نفسها. ذلك ان واقع التباين بين اشكال الرواية العربية المعاصرة في تجاربها المختلفة انما يصدر عن اعتبارين :

١ ـ لايمكن في معظم الاحوال اكتشاف وجود علاقة لتجريب شكل

روائي دون شكل آخر ، بنجاح او اخفاق العمل داخل نوع روائي معين .

٢ ـ المحاجّات حول كتابة الرواية العربية كثيرا ماتستند الى واقع وجود اختلاف في وجهات النظر لايصدر عن مسببات فنية وانما تغذيه دوافع سياسية او فلسفية قد لاتكون ذاتية المنشأ دائما .

وعلى ذلك فان استعراض واقع الرواية العالمية في مواجهتها مع المستقبل يمكن أن يكون مجديا لانه يرصد مسار تطور فن جديد على الادب العربي نسبيا ، ويكشف بالتالي آفاق الحركة الروائية العالمية باعتبارها مصدرا اساسيا من مصادر الرواية العربية . ذلك ان تأثر الرواية العربية بالآداب الاوروبية والامريكية مايزال ابعد شوطا من تأثر رواية عربية برواية عربية أخرى .

وحتى المفاهيم الفلسفية او السياسية التي كانت الروايات المترجمة الى العربية جزءا لايتجزأ منها ، لعبت دورا بالغ الاهمية في ترسيخ صورة لتاريخ الرواية العربية مليئة بالانقطاعات ، والانعطافات المفاجئة ، ومفعمة بعدم التواصل بين الروائيين او بين أجيال الروائيين .

وبالطبع لايمكن اغفال استمرار التأثير التقني والفكري الاوربي والأمريكي على الرواية العربية المعاصرة . واذا احتج محتج بأن تاريخ الادب العربي لم يعدم وجود اعمال روائية او قصصية ذات نزوع روائي على الاقل ، كـ (حي بن يقظان) او (قصة المعراج) او (ألف ليلة وليلة) فان ذلك لايشكل دليلا على حضور هذه الاعمال حضورا بارزا في الرواية العربية المعاصرة .

وبالمقابل فان الحضور النقدي لنظريات الرواية الجديدة ، سواء

عن طريق ترجمة (غريبه) او (بوتور) على سبيل المثال ، يؤكد مرة أخرى اننا ربما كنا مقبلين على تجربة من نوع تجربة الوجودية وموجتها التي اكتسحت الثقافة العربية في اواخر الخمسينات ومطلع الستينات .

وحتى ظهور ترجمات لـ (فوكنر) و (جويس) و (كافكا) قد كان له أثره الكبير في بلورة لغـة قصصية تتسم بالحداثة اذا لم تكن تنزع نحو الحداثة . ويكاد لايوجد مذهب ادبي غربي لم تكن له اصداؤه في الرواية العربية . وليس في هذا أي تقليل من شأن الاعمال الروائية العربية التي استقرت في سياق مفترض للرواية العربية . فالتساؤل عن مستقبل الرواية مـن منظور انجازاتها المتمثلة في الاعمال الروائية الغربيـة انما يفترض افتراضا مفاده ان مفاهيم الاجناس الادبية التي نتعامل بها فـي ثقافتنا العربية المعاصرة ، مستمدة من نظريـة للادب تأخـذ بالاعتبـار التجربة الشاملة للآداب الشرقية والادب الاوروبي والامريكي الذي تأثر بهذه الآداب الشرقية في مرحلة من مراحله ومثال من امثلته .

وما دام تساؤلنا يتصل بـ (الجنس الروائي) في حد ذاتـه ، فان مثاله الاوروبي الامريكي هو الذي يمكن أن نرصد فيه بؤرة الإشكال الذي تواجهه الرواية الحديثة . ان هذا الإشكال الذي كثيرا ماينطلق من مواقع الإحراج الفلسـفي قـد عبر عنـه النقد المعاصـر بأشكال مختلفـة تتفق على اعتبار المرحلة الراهنة للرواية ، مرحلة مابعد الرواية . ففي حين يتحدث (برنارد برغونزي) عما يدعوه بـ (الرواية اللاروائية) أو (الرواية التي لم تعد رواية) يقدم (ج . إس . فريزر) صورة كلية متهكمة او متشائمة لعلاقة الكاتب المعاصر بعالمه، ويطلق (جورج شتاينر) اسم (الجنس الفيثاغورثي) على الجنس الادبي الذي أعقب الرواية ، ويكتب (آلان روب غرييه) قائلا :

« لانستطيع بعد الآن ان نؤمن بالحقائق الثابتة التي لاتتبدل والتي قدمت الينا باسم النظام الإلهي للاشياء اولا ثم باسم النظـام العقلاني

للقرن التاسع عشر . ان املنا كله معقود على الانسان. فبواسطة الاشكال التي يخلقها الانسان فقط يمكن ان نسترجع المعنى الى العالم . »

هذه الاشكال مانزال صبوة من صبوات الرواية المعاصرة ، وقد اشار (برغونزي) في كتابه « وضع الرواية » الى شكوى الروائية الامريكية (سوزان سونتاج) من رجعية الرواية المعاصرة بالمقارنة مع مااحرزته اشكال الفن الاخرى . فهي تطالب برواية غامضة وملغزةومثيرة وغير عادية . وقد فلسف (مارشال ماكلوهان) في كتابيه (منظومة غوتنبرغ) The Gutenberg Galaxy و (اللغة والقصة) آفاق الرواية الجديدة في محاولتها بلورة هذا المطلب . فاذا كان (ماكلوهان) محقا — على حد قول برغونزي — فان من عيوب سيطرة التقنية الطباعية الجديدة انها ادت بدورها الى سيطرة لغة للتجربة الروائية مستقيمة ومهندمة . هذه اللغة تحاول الامتثال للزمن الموضوعي وكانه هو نفسه الزمن الانساني .

يتساءل (غرييه) : لماذا نحاول ان نعيد تشكيل الزمن الذي ينتمي الى ساعات الحائط في حكاية لاتهتم الا بالزمن الانساني الذي لم يكن في يوم من الايام ذلك الزمن المتعاقب تعاقبا تاريخيا ؟.. أليس من الاشد حكمة ان نفكر بذاكرتنا ؟.. »

وقبل (غرييه) بزمن طويل صاغ (كيركغارد) مشكلة العمل في الزمن الفني بقوله :

« يمكن أن تعاش الحياة باتجاه الامام ولكنها لاتفهم الا بالعودة الى الوراء . » .

وقد سبق ان قدم الروائي (فورد مادوكس فورد) في روايته

(الجنـدي الطيب) قصة مقتطعة ويخضع سياقها للذاكرة . وهـذه الرواية واحدة من اعمال روائية عديدة ظهرت بالانكليزية وحـاولت ان تحل الكثير من الإشكالات التي طرحها (غرييه) في نظريته عن الروايـة الجديدة وذلك قبل ظهور هذه النظرية بأربعين او خمسين سنة .

□ وجهة النظر □

ولعل الابتكارات التقنية التي حققها (جوزيف كونراد) ان تشكل إرهاصا ببلورة مايسمى بـ (وجهة النظر) في الرواية الحديثة او الرواية التي لم تعد رواية . فقد ابتكر (كونراد) شخصية (مارلو) لتقوم بدور الراوية لروايتـه (قلـب الظلام) وقصص اخرى . واستطاع بذلك ان يجـد حلولا لمشكلة العلاقة بين الكاتب ومادته الروائيـة ، لم تلبث ان استثمرت في اعمال روائية معاصرة .

ويقدم (لي ليمون) في كتابه (مناهج الادب) صورة مبسطة عـن للرواية والاشكال التي يظهر فيها . ولكنه يجد ان ثمـة نوعين رئيسـين للرواية هما :

« الراوية المهيمن والعالم بكل شيء . »
و « الراوية المحدود » .

ولإيضاح مسألة وجهات النظر المختلفة وكيف يعبر عنها على الصعيد العملي ، يقترح (لي ليمون) هذه الاشكال الثلاثة لقص حكاية :

« غولدیلكس والدببة الثلاثة » :

وجهة النظر الاولى :

« في أحد الايام اخذت فتاة تدعى « غولدیلكس » تغـذ السير فـي الغابات . وقد وصلت « غولدیلكس » الى منزل كبير لم تلبث انْ دخلته . وحاولت تذوق الثريد من ثلاثة أوعية كانت متروكة على المائدة فوجدت

الاول ساخنا جدا ، والثاني باردا جدا ، والثالث مناسبا . وهكذا التهمت الثريد كله من الوعاء الثالث . وصعدت وهي على وشك النوم الى غرف النوم وحاولت أن تضطجع في الأسرة الثلاثة هناك فوجدت الاول شديد الخشونة والثاني شديد الليونة والثالث مناسبا . وبينما كانت نائمة ، عاد الدببة الثلاثة الذين يعيشون في المنزل وكانوا قد ذهبوا في نزهة في الغابات ريثما يبرد ثريدهم .

قال الدب الأب غاضبا :

« من كان يأكل ثريدي ؟.. »

وقالت الدبة الأم بلطف :

« من كان يأكل ثريدي ؟.. »

وقال الدب الصغير جائما :

« من كان يأكل ثريدي واتى عليه كله ؟.. »

وبعد أن بحثوا في الطابق الارضي صعدوا الى غرف النوم حيث وجدوا (غولدیلکس) نائمة ، فاستيقظت بهلع وفرت من المنزل ولم تعد تدخل منزل أحد دون ان تكون مدعوة » .

هذه القصة تستخدم « الراوية المهيمن والعالم بكل شيء » كماتروي أشياء عن الفتاة الذهبية الشعر « غولديلكس » ليس بوسع الدببة معرفتها. وتروي أشياء عن الدببة ليس بوسع الفتاة أن تعرفها .

وفيما يلي القصة نفسها مروية بصياغة اخرى من وجهة نظر « الراوية المحدود » :

« في أحد الأيام كان ثمة فتاة تدعى (غولد يلكس) مضت تسير في

الغابات حتى وصلت إلى منزل كبير دخلته . وحاولت تذوق الثريد من ثلاثة أوعية كانت متروكة على المائدة . ولما لم تستسغ الأول لأنه كان ساخناً جداً والثاني لانه كان بارداً جدا ، التهمت الثالث بأكمله وكان طعمه سائغاً . ثم صعدت الى غرف النوم وهي شبه نائمة وحاولت ان تضطجع في الأسرة الثلاثة هناك فوجدت الأول شديد الخشونة والثاني شديد الليونة والثالث مناسبا فاستلقت فيه .

وما ان فتحت عينيها ببطء حتى ابصرت بالدببة الثلاثة : كان احدهم كبيراً جداً والثاني كبيرا بعض الشيء والثالث صغيراً جدا . قال الدب الاكبر :

« الآن عرفت من تذوق ثريدي واضطجع في سريري . »

وقال الدب الآخر الكبير :

« الآن عرفت من تذوق ثريدي واضطجع في سريري . »

وقال الدب الصغير :

« الآن عرفت من التهم ثريدي واستلقى في سريري . » ولم تلبث (غولد يلكس) ان ركضت إلى المنزل مذعورة واقسمت الا تدخل بعدالآن منزل غريب دون دعوة . »

• • •

في هذه الصياغة للقصة ــ كما يقول لي ليمون ــ لايروى شيء لايمكن أن ترويه (غولديلكس) . وبإمكاننا ان نقدم صيغا أخرى للقصة، مستخدمين الراوية المحدود ايضا ولكن مقتصرين التفاصيل على ما كان سيشعر به أي واحد من الدببة الثلاثة . ويمكن ايضا أن تروى القصة بضمير الانا ومن وجهة نظر (غولد يلكس) او اي من الدببة الثلاثة او يمكن للكاتب أن يبتكر راوية للقصة ويقدمه في إطار بحيث تبدأ القصة على النحو التالي :

« مرة ، بينما كنت مسافراً عبر الغابات الشمالية ، سمعت القصة الغريبة لـ (غولديلكس) . لابد انها كانت فتاة صغيرة كما ستلاحظ مما فعلتــه . »

● ● ●

إن كلا من هذه الصيغ له فوائده ومثالبه . الصيغة الأولى هي ـ على نحو ما ـ اشد الصيغ كمالا ، لان المؤلف المهيمن والعالم بكل شيء ، يعرف كل شيء وبإمكانه ان يروي كل شيء . ومع ذلك فلنفترض ان الكاتب اقل اهتماما برواية القصة منه بالكشف عن عواطف فتاة صغيرة خائفة . انــه قد يقرر آنذاك أن يستغني عما قالته الدببة عندمــا كانت (غولديلكس) نائمة وذلك من أجل التركيز كلية على تصوير مشاعرها .

او فلنفترض ان الكاتب كان مهتما بالكشف عن الخلافات بين جيلين ، واختار موضوعا لدراسته (الدب الأب) أو (الدب الابن) فان الراوية قد يكون الام آنذاك . وتبدأ روايتها للقصة بالدببة الثلاثة وهي تسير داخــل الغابات بدلا من السير مع (غولديلكس) ؛ وتقتصر نفسها على ماأكتشفته الدببة عندما عادت الى المنزل ، وتدير التفاصيل المتعلقة بالدب الأب والدب الابن ، وردود فعلهما على (غولديلكس) .

وبالطبع فان هذا النموذج هو أوضح وجوه استخدام الراوية ففــي (الصخب والعنف) يستخدم فوكنر راوية خاصا بكل قسم من اقســـام روايته الأربعة .

وفي اعمال (هنري جيمس) و (كونراد) و (فورد مادوكس فورد) و (لورنس داريل) يظهر رواة يتعرفون على الاحداث خلال تطور الرواية .

■ التسجيل الموضوعي ■

واما كتاب الموجة الجديدة في الرواية الفرنسية فقد جربوا الراويــة الذي يجمع بين صوت (آلة التسجيل) وعدسة الكاميرا . واستندوا في ذلك على نظرية مفادها ان التسجيل الموضوعي للاحساسات المادية قمين

بأن يمنح القارىء شعوراً أكبر بالواقع .

ويوجز (لي ليمون) الاحراج الأساسي المتصل بدراسة دور الراوية في الرواية الحديثة على النحو التالي :

« من الذي يروي القصة ؟

ومن الذي يختار هذا الجزء منها أو ذاك . ؟

ولماذا يختار المؤلف الراوية الذي اختاره . ؟ ... »

هذه التساؤلات تجد حلولها المتكاملة في أعمال روائية محكمة كأعمال (كونراد) أو (فوكنر) على سبيل المثال . الاانه عندماتصبح التقنيةنفسها هدفا فان رواية الكاتب الامريكي المعاصر (وليم بوروز) المسماة « العشاء العاري » يمكن أن تقدم كمثال على مرحلة الرواية اللارواية أو الروايةالتي ليست برواية .

فقد أجاب بوروز على سؤال لأحد النقاد حول ابتعاده عن الشكل الروائي في (العشاء العاري) بقوله :

« إن زمان الشكل الروائي قد فات ، وسيأتي مستقبل لايقرأ فيه الناس غير الكتب المصورة والمجلات والمختصرات . ومن أجل منافسة التلفزيون والمجلات المصورة ، على الكتاب أن يطوروا أساليب أكثر دقة وايجازا لاحداث نفس تأثير الصور على القارىء » .

ويقول (بوروز) جوابا على سؤال حول استعماله لاساليب الطي والقطع ومن ثم الانتقال الى استعمال شريط التسجيل في الرواية :

« إناول توسع فيأسلوب القطعحدث خلال استعمالشريطالتسجيل وقد بدا بهذا التوسع « بريون جيسن » . وأبسط قطع في شريط التسجيل يحدث بتسجيل بعض المواد ثم قطعها فيمراحل لا علىالتعيين ــ

وطبعا ستمحى الكلمات من الشريط في مواضع القطع ـ وعند ذاك تحصل على تأليف ممتع ؛ بعضه مهم من الناحية الأدبية وبعضه غير ذلك . »

ويقول (بوروز) :

« نعتقد دائما ان الماضي غير قابل للتغيير . ولكنا في الحقيقةنستطيع تغيير الماضي كما نريد . مثال : رجلان يجلسان تحت شجرة . وبعد زمن يتغير الطريق الى حقل من الزهور البيضاء . الرجلان يتحدثان .

واذا لم يسجل حديث الرجلين بقي محفوظا فيذاكريتهما . افرضاني سجلت الحديث وغيرت في التسجيل ثمادرت الشريطللرجلين . واذاكنت ماهرا في تغييراتي فانهما سيقولان : « نعم قد يكون مستر(ب) قال ذلك .» سيتذكر الرجلان التسجيل المحوّر .

خذ صورة متحركة لك وانت تمشي في الصباح لتشتري السجائر والجريدة . اعد عرضها . تتذكر كل ما حدث فهو هنا على الشاشة . والآن استطيع ان اجعلك تذكر شيئا لم يحدث بأن اضع في الفيلم صورة عربة (لوري) تمر بقربك . ما الغرابة في ذلك . ؟ .. لاشيء ما عدا ان العربة لم تمر حينئذ وانما منذ سنة . » » .

هذا اللعب التقني او المزج بين الواقع وبين الممكن الوقوع إنما يعبرعن توق الروائي الدائب الى ممارسة دور المؤرخ . الا ان هذا الدور يظل محدودا بمحدودية الحياة المعقلنة نفسها اذا لم يتدخل الروائي على نحو يحطم المفهوم التقليدي للحبكة الروائية . فالواقع لاينطوي الا على عدد محدود من الحبكات الروائية مازال يتكرر بمظاهر مختلفة منذ اقدم العصور حتى اليوم .

ويرى (سي . براندت) مؤلف موسوعة (كاسال) الادبية انالسبب

في ذلك يكمن في الحياة نفسها . فبينما تمتلىء العلاقات الانسانية بالتفاصيل فانها اذا ما قدمت عارية الا من أسسها ، أماطت اللثام عن مجموعة من الاشكال المتكررة . وهذه الحيلة أدركها منذ زمن طويـل الكتاب الذيـن جهدوا من أجل ابتكار حبكة روائية جديدة كليا . وقد اقتطف (غوته) رأي (غوزي) Gozi القائل ان ثمة ثلاثاً وستين موقفا تراجيديـا فقط . واضاف ان (شيلر) الذي كان يعتقد ان العدد أكبر من ذلك ، لم يفلـح حتى في العثور على مثل هذا العدد من الحبكات الروائية . »

إذن فالادب الذي يبدأ وينتهي برواية قصة ، محصور في ثلاث وستين موقفا تراجيديا يشكل كل منها جوهر حبكات روائية تتكرر على نحو ينتقل فيه مركز التركيز من نقطة لاخرى .

وبصرف النظر عن مدى صحة هذا الزعم فان مما لاريب فيه ان محاولة الرواية ان تطفر خارج هذا المدار قد تجلت في محورين :

١ ـ المحور الاول وهو فني يسيطر عليه المفهوم القائل ان التغيير في المضمون يأتي عن طريق تجارب في الشكل . وقد استعرضنا بعض نماذج هذا المحور الذي يبدو أساساً لجميع الانجازات التقنية في الرواية ، بدءاً بـ (جويس) و (بروست) ومروراً بـ (غرييه) و (بو تور) و (لوكليزيو) ، و انتهاء بـ (كيرواك) و (وليم بوروز) .

٢ ـ المحور الثاني وتتجلى فيه صبوة الروائي الـى القيـام بالعـاب المؤرخ . وفي طليعة هذه الالعاب التسجيلية الحرفية . فالواقع (الحرفي) كما يراه بعض الروائيين المعاصرين واقع (روائي) من طراز باهر . ولايحضرني في هذا المجال سوى (ترومان كابوت) الروائي الامريكي الذي يعرفه القراء العرب بكتابه (قيثارة العشب) الذي أذكر انه ترجـم الـى العربيـة في الستينات . لقد ولد (كابوت) عام (١٩٢٥) في (نيو اورليانز) .

وظهر كتابه الاول (أصوات اخرى غرف اخرى) في عام (١٩٤٨) . ثم

(شجرة الليل) و (افطار في تيفاني) . الا ان عمله التسجيلي الذي يسرق فيه العاب المؤرخ هورروايته (بدم بارد) التي ظهرت قبل سنوات واعتمدت على شريط تسجيل لمجرم اجهز على اسرة بأكملها ثم لم يجد شيئا يسرقه بعد ان خلا له جو المنزل . ان هذه التراجيديا المرعبة لايمكن الا ان تفقد الكثير من قوتها وضراوتها اذا هي تحولت الى رواية بالمعنى المتعارف عليه لهذا الجنس الادبي .

ومن هنا فإن (كابوت) يكتفي بتسجيل الرواية الحرفية للجريمة كما سجلها على شريط تسجيل . وكانت هذه هي وسيلته الوحيدة للقبض على واقع يتعذر تخيله او تحويله الى واقع تصنعه المخيلة ويصوغه التقليد الروائـي .

وقد ذكرتني تجربة (كابوت) هذه بقصة يرويها (آرثر كوستلر) في كتابه « فعل الابداع » ومفادها ان فتاة بريطانية في الثانية عشرة من العمر، ذهبت الى متحف (غرينتيش) للمرة الاولى في حياتها .

وعندما طلب اليها ان تذكر اجمل شيء شاهدته هناك ، اعلنت دون تردد :

« قميص نلسون » .

وعندما سئلت عما وجدته جميلا في قميص الاميرال نلسون قالت :

« ذاك القميص وعليه بقعة الدماء كان جميلا فعلا . تصوروا وجود دم حقيقي على قميص حقيقي وتعود ملكيته الى شخص تاريخي .!. » .

ان رواية (ترومان كابوت) التسجيلية هي اشبه بصورة قميص الاميرال (نلسون) . انها تحافظ حتى على الاسماء الحقيقية للشخصيات التي حصدتها المجزرة . الا انها ليست خبراً صحفياً مطولاً . انها رواية تختلف عن الخبر الصحفي . وهي لذلك تندرج دون عناء تحت مصطلح (برنارد برغونزي) عن الرواية اللارواية .

ولكن هذه الحرفية في الرواية ، وهذا السلب من قبل الروائي لقناع المؤرخ التاريخي ، تقابلها نزعة تدمير الزمن كما تتجلى في رواية (مأتم فينيغان) للكاتب الارلندي جميس جويس . فهي تبدأ بالنصف الثاني من جملة مكسورة لاتظهر كلمات نصفها الأول الا بعد (٦٠٠) صفحة ... اي في نهاية الرواية . وبهذا فان جويس يوحي بأن عمله يشكل كلاً متواصلاً لابدء له ولاختام .. أو باعتبار انه لاتوجد فيه صفحة اولى أو صفحة اخيرة .. فهو عمل دائري .

■الرحلة الثامنة ■

ومن الاعمال المعاصرة التي تستخدم ما يسمى بـ (الملصقات) ، اي تدخل في بنيتها الروائية صور لقصاصات صحف وعناوين بارزة في اعلانات وتخطيطات، رواية (الاستجواب) التي تعتبر من أهم روايات الموجة الجديدة . ومؤلفها (جان لوكليزيو) يقف في طليعة كتاب هذا النوع من الرواية . غير ان (لوكليزيو) يتميز عن كتاب الموجة الجديدة بوضوحه الشديد . ولهذا فان (الاستجواب) كانت من الروايات المعدودة التي ترجمت الى الانكليزية حديثا ولاقت قبولاً لدى الأوساط النقدية في بريطانيا . وقد ولد (لوكليزيو) في مدينة (نيس) عام (١٩٤٠) لأسرة تنتمي بأصولها الى جزر (موريشس) ، وأمضى سنوات طفولته في نيجيريا ، وانهى دراسته في جامعة لندن . ولهذا فقد شارك في ترجمة روايته هذه الى الانكليزية بعد ان فاز بجائزة (إينو) الادبية . ويذكر ان للمؤلف ثلاث روايات اخرى ترجمت الى الانكليزية وهي :

(الحمى) و (الطوفان) ، و (بترا أماتا) .

و (الاستجواب) تقدم شخصية (آدم بولو) الطالب الذي ترك المدرسة لسبب غامض وذهب الى منتجع بحري وجد فيه دارة جميلة مهجورة قرر ان يأوي اليها .

وسرعان ما يكتشف (آدم بولو) ان فقدان الاتصال بينه وبين الآخرين، الذي كان حصيلة لحياته المنعزلة داخل الدارة الجميلة ، قد أثر عليه تأثيراً صاعقاً ربما يفوق تأثير المخدرات . فيسرع بالنزول الى الشارع الرئيسي في البلدة ، ويحاول أن يتحدث الى الناس عن ضرورة اصلاح العالم . وهنا يقبض عليه ويساق الى مصحة عقلية حيث يبدأ الاستجواب ويصبح (آدم) عينة للدراسة . وبينما هو يجابه بعشرات الاسئلة من قبل الطلبة الذين يحارون في تشخيص حالته ، يشن هجومه المعاكس ويمارس بدوره عملية الاستجواب . وهكذا يصبح المجتمع الذي يمثله عدد من طلبة الطب ، موضع الاستجواب بدلاً من (آدم بولو) الذي يصبح المستجوب . وتنتهي الرواية بعد أن يستغرق (آدم) في النوم ويبدأ الطلبة بمغادرة غرفته حيث كانوا يتحلقون حول سريره .

إن هذه الرواية ــ كما يقول المؤلف ــ تروي قصة رجل ليس واثقاً مما اذا كان قد غادر مصحة عقلية أو مدرسة ، وقد اخترت ــ يتابع المؤلف ــ عن عمد ومنذ البداية ، موضوعاً يبدو أقرب الى التجريد . وقد بذلت القليل من الجهد لتقديم معالجة واقعية . ذلك ان لدي انطباعا واقعيا بانه لايوجد ماهو واقعي . ومن هنا فأنا اريد ان تقرأ روايتي على انها رواية هامة بقدر ماتثير نوعاً من التحريك لعقل القارىء . وهذا النوع من التحريك مألوف جداً لدى قراء الروايات البوليسية الذين تبدو الرواية بالنسبة لهم احجية يبحثون عن حل لها .

والمهم ان هذه الطريقة في المعالجة ، أو الاسلوب ، أشد كثافة من الاساليب الاخرى . كما انها تمنح الحوار حيوية غير معهودة وتتجنب الاوصاف الجافة التي تعودناها في الرواية التقليدية .

إن (لوكليزيو) يبدأ روايته على النحو التالي :

« آ ــ في أحد الايام ، أيام الكلاب ، كان ثمة رجل يجلس أمام نافذة مفتوحة ... »

وما أن يمضي المؤلف في تقديم الاحداث حتى يلجأ الى انماط متقدمة جداً من تقنيات المدرسة الطبيعية في الادب . غير ان التقنية لاتبدو هنا هدفاً في حد ذاتها . فالرواية تعتمد اسلوب اللارواية او الرواية المضادة من أجل أن يصل البطل الى الذروة أو ما يسمى بـ نهاية رحلة الليل . ولكن رحلة الليل هذه مازالت تظهر في الادب منذ بداية الوعي الانساني . انها الرحلة الثانية كما يعبر عنها التراث العربي في قصة السندباد الذي انهى رحلاته السبع ثم شرع في رحلته الثامنة التي لم تكن جغرافية بل استبطانية . و (رحلة الليل) كما يراها (كوستلر) هي نفسها رحلة (أورفيوس) و (أوديسوس) الى العالم السفلي ، أو رحلة (يوسف) الملقى في قعر بئر مهجورة ، او رحلة (يسوع) في القبر او (يونس) في بطن الحوت او (بوذا) و (محمد) و (المسيح) في هجراتهم المتوحدة في الصحاري .

وكثيراً ما يولع الفرويديون واليونغيون (اتباع يونغ) بالتأكيد على العلاقة التي تربط بين رمزية رحلة الليل ، والتوق اللاواعي الى العودة الى الرحم . ويرى (كوستلر) ان هذه العلاقة ليست اشد ايغالا في الخيال من العبارات التي نستعملها كعبارة (أمنا الأرض) على سبيل المثال .

ومن جهة أخرى تمثل رحلة الليل القطب المعاكس للتوق البروميثيوسي نحو الانطلاق . ففي الرمز البروميثيوسي محاولة لسرقة النار المتوهجة من الآلهة .. وفي الرمز الآخر انكفاء الى عالم الظلمة .

وهكذا تبدو الرواية في مواجهة المستقبل وكأنها ليست رواية بالمعنى التعاقدي للمصطلح . الا انها من جهة أخرى تعود الى مجالها الحيوي المحدود عندما نفكر بها من حيث الجوهر . وتكاد معظم الروايات الحديثة

تكرر روايات قديمة عندما ننطلق في تقويمها نقديا من منطلق الثيمة Theme او الموضوع . اليس (ديميتري كارامازوف) بطل دوستويفسكي صورة من صور يونس في رحلته الليلية او غربته في بطن الحوت وتحولاته الروحية . ؟ واليس (مصطفى سعيد) بطل رواية (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح و (آدم بولو) بطل رواية (لوكليزيو) (الاستجواب) قناعين آخرين ل (كارامازوف) و (يونس) ؟ . . .

إن مستقبل الرواية بهذا الاعتبار انما يذكرنا بنظرية (هنري سارتون) القائلة بان تاريخ العلم هو التاريخ الوحيد الذي يكشف عن تقدم تراكمي في (المعرفة) وبالتالي فانه المقياس الوحيد الذي يصلح أن يقاس به تقدم الجنس البشري . وقد يكون من الشطط في المبالغة ، القول بأن تاريخ الرواية ، وهو جزء من تاريخ الادب بشكل عام ، لاعلاقة له بالتقدم التراكمي للمعرفة . إلا ان التقدم في الفنون بحث شديد الخطر ولايمكن الجزم بشأنه في وقت مازال يطرح فيه على أساس أنه موضوع خلافي .

وعلى ذلك فالنبوءة حول مستقبل جنس ادبي معين غير ذات موضوع . ان بوسع المرء ان يتنبأ بالتيارات الاجتماعية والاقتصادية التي تؤثر على الرواية في بعض نماذجها وقد لاتؤثر عليها في نماذج اخرى . أما النبوءة في مجال القصة او الرواية التي لاتخرج في جوهرها عن تمثيل الفعل من افعال التخييل اي الفعل الذي تقوم به المخيلة ، فانها عمل مجهض منذ البداية. أو لم نقرا ان للمخيلة شعارها الوحيد والقائل : إذا كنت في روما فافعل كما يفعل الإغريق . ؟ . .

وهل كان الروائيون الكبار سيصبحون صناع فن غير مخفقين لو انهم استسلموا لمأساة السكن في (روما) والتصرف كما يتصرف الرومان . ؟.

المصـــادر

١ – The Novel Today
مجموعة دراسات قدمت في مؤتمر الرواية الذي انعقد في بريطانيا عام ١٩٦٢ .
٢ – The Situation Of The Novel, Bernard Bergonzi
٣ – Approaches To Literature, Lee T. Lemon
٤ – Language And Silence, George Steiner
٥ – The Gutenberg Galaxy, Marshal Mchuhan
٦ – TheP resent Age, Soren Kierkegaard
٧ – The Act of Creation, Arthur Koestler
٨ – لقاء مع (وليم بوروز) مجلة الاقلام ١٩٧٥ [ترجمة بثينة الناصري]

روايـــات

٩ – العشاء العاري (وليم بوروز) .
١٠ – الاستجواب (ج . لوكليزيو) .
١١ – بـدم بـارد (ترومان كابوت) .
١٢ – الصخب والعنف (فوكنر) .

علم النسب

في الثقافة العربية المعاصرة

محمود منقذ الهاشمي

لئن كان عصرنا اكثر من اي عصر سواه احتفاء بالثقافة ، واعترافاً بانها ذات اثر عميق في حياتنا ، فان معالجة قضاياها بشكل الخطوة التالية للتسليم بشانها وفاعليتها في الامة والأفراد . ولقد دفعنا الى كتابة هذا البحث اعتقادنا بأن قضية الثقافة هي قضيتنا بشكل او بآخر، واننا نغوز في جزء من اجزائها دون ان نفقد الصلة ببقية الأجزاء، تلك الصلة التي لابد لنا منها ، وعلى اساس من الوعي والادراك . ولا يزعم هذا البحث لنفسه اكثر مما هو فيه ، وهو انه بحث قام به كاتبه ليجيب عن تساؤلاته في قضية واجهته في دراساته الادبية والثقافية ، ثم جمع ما تفرق من الاجابات فكانت هذا البحث .

ونرى ان علينا ان نحدد مانقصده بمصطلح الثقافة قبل اي شيء . فللأنثروبولوجيين عدة تعاريف ، ولغيرهم عديد من التعاريف ، ولسنا بسبيل ايثار تعريف على سواه ، وانما حين نقول ههنا ان الثقافة « هي كافة النشاطات الفكرية التي نمارسها ونتلقاها وتؤثر في سلوكنا وتفكيرنا ومشاعرنا » فلا يعني ذلك الا استخدامنا المصطلح هنا على هذا الوجه .

١ -

ولقد نحا النشاط الفكري للانسان القديم منحى « الفكر التأملي » الذي اراد به أن يفسر الظواهر وينظمها ويوحدها ؛ونادرة هي العبارات التي تنم عن التعليل المنظم المتماسك وعن قوة الادراك الذي نقرنه بالتفكير . فالتأمل طريقة حدسية من طرق الادراك ، لاتعتمدعلىالتجربة والبرهان ، ولذلك كان فكر الانسان ملفوفا بالخيال مشوبا بالوهم والخرافة(١) .

ولعله من المناسب هنا ان نذكر كيف فسر الانسان القديم سبب اصطباغالنهر المعروف الآن في لبنان باسم « نهر ابراهيم » باللون الاحمر في احد الفصول . فقد روي ان الإله « أدون » قد جرح عند منبع نهر ابراهيم بينما كان يصطاد الخنزير البري فحملوه وهو يشرف على الموت الى حبيبته المتأملة عشتار . ومنذ ذلك الحين والنهر يصطبغ باللون الاحمر في أحد فصول السنة ، وهو لون دمه كما يعتقدون . وانه لطريف حقا تعليق المؤرخ اللبناني الحديث فيليب حتي اذ قال بين قوسين : (وقد شوه علماء الآثار الحديثون هذه القصة عندما اشاروا الى التربة الحمراء التي تجرفها السيول .)(١)

وتصور أسطورة « نزول عشتار الى العالم السفلي »(٢) ان عشتار عندما سجنت في العالم السفلي ، ومرت عليها ثلاثة ايام وثلاث ليالتبدل وجه الارض فذبل الزهر ، وزايلت الخضرة رونقها ، واختفى الحب . وعندما استطاعت حيلة وزيرها ان تنقذها ، وعادت الى عالم النور ، عاد الى الارض رونقها ، وإلى الناس الحب .

واذا جاء الاقدمون بصورة كهذه ، فلم يكن قصدهم امتاعالناس، ولم يهدفوا الى رمز معين . فلم يستطع الانسان القديم ان ينظر الى الوقائع

(١) راجع Henry Frankfort and H.A.G Frrnk fort :Before PhlioSophy

(٢) تاريخ سورية ولبنان وفلسطين - ج (١) - ص ١٢٦

(٣) ترجمها الدكتور انيس فريحة في كتابه ((ملاحم واساطير من الادب السامي »

الا كحوادث فردية . وكان يقص القصة عوضا عن التحليل والاستنتاج .

فنحن مثلا قد نفسر هطول الامطار بعد جدب طويل بأن ظروفا مناخية توفرت ، وادت الى المطر . اما البابليون فكانوا ينظرون الى هذه الحقائق فيشعرون بانها وساطة من الطير العملاقي « إمدوغود » اذ جاء لانقاذهم فكسا السماء بما في جناحيه من سحب الزوابع السوداء ، والتهم « ثور السماء » الذي كان قد أحرق الزرع بأنفاسه الملتهبة .(١)

٢ –

وفي العصور الحديثة نجد ان الانسان الحديث اخذ ينظر الى هذه الاساطير نظرة مختلفة ، ويؤولها تأويلا رمزيا ، ويستلهمها في الادب ، ويوظفها في الشعر . على حين قد توفرت لديه مناهج علمية واضحة يفسر بها ما امكنه من الظواهر . وفي مجال الفكر والادب ، وهو المجال الذي لنا أن نتحدث فيه ، نرى ان رجال العلم والفلسفة والنقد الادبي قد وضعوا بين يدي الناقد والمؤرخ والباحث عددا من المناهج والقوانين والنظريات لتفسير النشاطات المختلفة في شتى العصور . فحين يفسر الناقد طبيعة الاثر الادبي ، او عملية الابداع الكتابي ، فانه غالبا مايؤثر الاتجاه الى علم النفس ، حيث يثري فهمه للحالة الذهنية التي تمت فيها عملية الخلق الفني .

وقد افادت النظرية الماركسية في تفسير نشأة الاصول الاجتماعية في الآثار الادبية كما فعل « لياكيمنكو » و « غرانفيل هكس » . وليست النظرية الماركسية وحدها التي تقدم العون للناقد في التفسير الاجتماعي للأدب ، وانما الناقد يستعين كذلك عامة بـ « علم الاجتماع » وقد كان لعبد الرحمن بن خلدون في مقدمته الشهيرة الفضل الاول في بناء هذا العلم . ويعتبر كتاب « عالم ديكنز » لمؤلفه « همفري هاوس » من امثلة النقد الاجتماعي التي تملك الاعجاب ، وهو حري ان ينقل الى العربية . ولكن على ان يحلل ويدرس ويناقش ، لأن يقلد تقليدا حرفيا ، كما

(١) Before PhilosoPhy

عودنا الكثير من معاصرينا في خضوعهم واستسلامهم الاعمى للاجانب .

والكاتب يستعين بكافة ضروب المعرفة، وبمختلف العلوم والنظريات، والقوانين العلمية في نقده الذي يبغي منه التعرف العميق الى الاثر الادبي وتفسيره . وقد يتخذ الناقد منهجا واحدا في نقد الادب كمن ينقد الادب من وجهة « علم الجمال » او « الشكل الفني » فيعرف بالنقد الشكلي او الجمالي ، وتكون كتاباته عامة متصلة بما يعرف بـ «الشكل الفني للادب » ؛ وقد يعول الناقد على عدة مناهج يريد بها أن يتعرف على العمل الادبي تعرف احاطة فيعرف منهجه بالمنهج التكاملي .

وشأن الناقد الادبي في استعانته بمختلف صنوف المعرفة ، واستخدام نتائجها ، انما شأن كثير غيره من رجال الفكر : كعالم الحضارة والفيلسوف واللغوي والعالم الانثروبولوجي والمؤرخ . ولنتوقف قليلا عند المؤرخ .

اننا لانكتفي من المؤرخ بسرد الحوادث ، كما تسرد الاخبار في صحيفة يومية ، وانما نبحث عن تعليل لهذه الحوادث وتفسير لحدوثها. فمفهوم السببية قد دخل السرد التاريخي على نحو قد غدت كتابة التاريخ دونه مجرد فهرسة أو تخطيط زمني للسنين . وحين ننقب في طرق تفسير التاريخ ، فاننا نجد مدارس متعددة . فمن المدارس الحديثة لابد أن نذكر بعض الفلسفات القائمة على الوحدة التاريخية Monistic فشبنغلر مؤلف« سقوط الغرب » وكذلك توينبي مؤلف «دراسة التاريخ» يستخدمان تفسيرات تشكلية (مورفولوجية) للنمو والانهيار . أما سوروكين فيتبنى تفسيرا إبستمولوجيا كونتيا (أي تتابع حضارات تختلف وفاقا لمصادرها من حيث سمو المعرفة) بحذف ايمان كونت في التقدم غير المحدود .

وثمة مدارس مختلفة في تفسير التاريخ اشهرها الماركسية ،

والسيكولوجية ، واللاهوتية ، والجغرافيـة القدريـة ، والقوميـة ، و «العلمية» ، والاجتماعية ، وغيرها من مدارس المؤرخين .

وتضـاف الـى المدارس الفكرية التي يفسـر بهـا المؤرخ حوادث التاريخ ، تلك العلوم المختلفة والنظريات والقوانين التي لابد أن يستعين بها في كتاباته ، شأنه في ذلك شأن غيره من رجال الفكر . فانها أدواته ؛ ان لم تصلح ، فسدت نتائجه . وعليـه قبل ان يضع في مخبر البحث حوادث التايخ ، أن يضع فيه هذه الادوات .

واننا لنرى ان علما قد عمَّر زمنا طويلا ، مازال مستخدما في العديد من الابحاث الادبية والفكرية والحضارية والثقافية بوجه عام ، ويحتاج الى اختبار دقيق قبل إعماله في الدراسات ، هو « علم النسب » .

— ٢

يعنى المشتغلون في « علم النسب » باثبات ولادة الانسـان من أبيـه وجده لأبيه ومن علاه ، الى ان يصلوا الى أقدم مايمكنهم اثباته من اصله . فهو علم يعنى بتحدر الانسان من الآباء دون الامهات . وقد وجد النسب عنـد امم عديدة ، وانما سنقصر البحث الآن على النسب عند العرب .

يروي المؤرخون أن العرب الجاهليين ، كانـوا يهتمون بأنسابهم ، ويقولون ان سبب ذلك هو حاجتهم الى التناصر بالعصبية . وقد كانوا يحفظون انسابهم ، ويروونها لابنائهم ، ويحافظون عليها جهد المستطاع . وقد استمر حفظ الانساب الى يومنا هذا عند بعضهم ، وظهر خلال هذه الفترات الطويلة المتلاحقة عدد من العلماء في الانساب لعل أشهرهم ابن حزم الأندلسي مؤلف « جمهرة انساب العرب » التي تعد من اوسع كتب النسب وادقها .

ويصور ابن حزم علم النسب في قائمة كتابه على انه علم فاضل ، لاينكر حقه الا جاهل او معاند . وينفي عن النبي العربي انه قال : « إن علم النسب علم لاينفـع وجهالة لاتضر . » ويعلق على الآية الكريمـة :

« وانذر عشيرتك الاقربين » بقوله : وكل هذا علم نسب .

ويقول ابن حزم : « جميع العرب يرجعون الى ولد ثلاثة رجال : وهم عدنان وقحطان وقضاعة . » وبعد حديث موجز عن أصل هؤلاء الثلاثة ، يقود بسرد أولاد كل من الثلاثة متحدرا في الابناء دون البنات ، فاذا ذكر رجلا ولدت له بنت لم يذكر بعد ذلك نسلها وانما اقتصر على نسل الذكور .

ويروي النويري في « نهاية الارب » ان جميع مانبت عليه العرب في نسبها اركانها ، واسست عليه كيانها عشر طبقات :

١ ــ الجذم : وهو في الاصل إما الى عدنان ، واما الى قحطان .
٢ ــ الجماهير : اي الجماعات .
٣ ــ الشعوب : وهي التي تجمع القبائل .
٤ ــ القبيلة : وهي التي دون الشعب ، وتجمع العمائر ، وانما سميت قبيلة التقابل بعضها ببعض ، واستوائها في العدد .
٥ ــ العمائر : وهي دون القبائل ، واحداها عمارة ، وتجمع البطون.
٦ ــ البطون : وهي التي تجمع الأفخاذ .
٧ ــ الافخاذ : واحدها فخذ ، وهي التي تجمع العشائر .
٨ ــ العشائر : وهي التي تتعاقل الى اربعة آباء .
٩ ــ الفصائل : واحدتها فصيلة وهي اهل بيت الرجل .
١٠ ــ الرهط : وهو اسرة الرجل .

ثم ضرب مثلا لتطبيق ذلك ، فقال : وتمثيل التفصيل : عدنان جذم، وقبائل معد جمهور ، ونزار بن معد شعب ، ومضر قبيلة ، وخندف عمارة، وكنانة بطن ، وقريش فخذ، وقصي عشيرة، وعبدمناف فصيلة، وبنو هاشم رهط .

على ان القلقشندي في « صبح الأعشى » اقتصر على ست طبقات

مجاراة للماوردي وغيره من النسابين ، وهي :
الشعب ، والقبيلة ، والعمارة ، والبطن ، والفخذ ، والفصيلة .

٤ —

واذا كان الاطلاع على النسب من الوجهة التاريخية لتبين الاساليب الاجتماعية للاقدمين ، وطرق تفكيرهم ، وعاداتهم ، والتطور في النظام الاجتماعي من الاسرة الى القبيلة ، ومن ثم الى الوطن والامة والانسانية، من الامور المقبولة اتفاقا ، فان استخدام النسب في الابحاث والدراسات الآن كما كان يستخدمها العربي القديم اداة للحكم على أصل الانسان من حيث قبيلته وقوميته ، انما يستلزم فحص هذه الاداة فحصا دقيقا .

ولسنا نود أن نورد امثلة لتناقل المفكرين المعاصرين ماارواه الاقدمون من الأنساب ،والنتائج التي اعلنوا عنها ، دون أن يكون لهم شأن في اختبارها. فانعددا كبيرا منهم مابرح بحكم العادة يرددالانساب والأحكام المستخلصة منها . فمن الدكتور شوقي ضيف ، والدكتور علي الجندي، والدكتور نجيب محمد البهبيتي ، وغيرهم ، ماتزال تسري في اعمالهم اشياء من فصل الانساب ، وبمقتضى علم النسب تتردد تلك الاحكام العامة نحو : البحتري عربي صريح النسب ، طائي الحسب . والكندي فيلسوف العرب (أي اول عربي اصيل اشتغل في الفلسفة) وهذا ماالبته علم النسب ، فهو ابو يوسف يعقوب بن اسحاق بن الصباح بن عمران بن جبلة بن عدي بن ربيعة بن معاوية بن كندة ... الى أن يتصل نسبه بيعرب وقحطان . أما ابن سينا وبشار بن برد والفارابي وديك الجن وابن الرومي فليسوا عربا . والدكتور نجيب محمد البهبيتي يعيد الينا واحدا من اعلامنا الذين افقدنا اياهم علم النسب وهو ابو تمام ، وذلك بتتبعه بعض روايات النسابين واستخلاصه منها انه عربي طائي وليس روميا كما هو معلوم .

٥ —

ولقد ارتاب الكثير منذ القديم في صحة الانساب ورأوا انه يشوبها كثير منالخلط والتداخل. وقام بعض الباحثين المعاصرين بفحصالنسب

فوجدوا ان مايسمى القبيلة ليس هو انتماء افرادها الى اصل واحد، وانما هو الشعور بذلك ؛ لأن النسب قد تخلخل بعوامل عدة . ويعدد الدكتور جواد علي في كتابه « تاريخ العرب قبل الاسلام » عوامل التخلخل وهي عنده التالية :

١ ــ الزواج : فقد يتزوج رجل من قبيلة امرأة من قبيلة اخرى . وقد يتزوج امرأة من شعب غير عربي ، فان عمرو بن شداد قد اتخذ جارية حبشية او زنجية فولدت له عنترة . ومع أن عَمْراً لم يعترف بعنترة من الناحية الحقوقية فان عنترة كان عبسياً في النسب، ذلك لان النسب انما هو الأب وحده ؛ اما الأم فكانت عند النسابين وعاء للولد لا اثر لها في جنسه .

٢ ــ النقلة : قد ينقل رجل نسبه من قبيلة الى قبيلة ، فقد كان ذلك جائزا ولم يكن نادرا .

٣ ــ الاستلحاق : قد يكون لقبيلة عبد من العرب او من غير العرب، فيزوجوه امرأة من نسائهم فيصبح بعد مدة معروف النسب فيهم .

٤ ــ الولاء : قد يحتاج رجل الى حماية فيلجأ الى قبيلة قوية فتحميه فيصبح مولى لها . ثم يدخل نسبه مع الايام في نسبها .

٥ ــ الحلف : قد يتحالف فريقان من قبيلتين مختلفتين ويتعايشان ثم يصبحان مع الايام قبيلة واحدة ، ويدخل نسب الفريق الاضعف في نسب الفريق الاقوى .

على اننا لانرى أن هذه هي اسباب تخلخل النسب ، ومن ثم وهن علم النسب ، لأن النسب في اساسه وهم انشأ عصبية في القديم كان لابد منها نعرة على ذوي القربى وأهل الأرحام أن ينالهم ضيم اويصيبهم هلاك . فالشعور بالانتماء الى القبيلة شعور اجتماعي بدائي استبد بالمجتمعات ليؤلف هيئات اجتماعية متعاونة حيث لايستطيع الفرد أن يواجه كل شيء بمفرده . وكذلك نقول إن شريعة الثار كان لابد منها عند المجتمعات البدائية

حيث لم يكن ثمة قانون جزائي يقضي بالعقوبة على القاتل ، ولاهيئات قانونية موكلة بتطبيق القانون ، فكان المرء يخشى القتل خوفاً من الثأر. ومهما أراق الثأر من الدماء فقد حقن شبحه الكثير أيضاً .

وإذا كنا لانود أن نتقهقر إلى الثأر متخذين من شريعته بديلاً عن « قانون العقوبات » ، فإننا كذلك نأبى أن نستبدل الأمة بالقبيلة ، أو نستخدم « علم النسب » بدلاً من « علم الوراثة » .

— ٦

يقول علماء الوراثة إن الجنين في الإنسان يتكون باتحاد أحد الحيوانات المنوية ببويضة الأنثى ، فينشأ عن هذا الاتحاد كائن صغير يطلق عليه اسم « الزيغوت » Zygote ، وهو أولى خطوات تكون الجنين . والحيوان المنوي — أو البويضة — هو خلية عادية من خلايا الفرد تداختصت بوظيفة التناسل سواء في الذكر أو الأنثى . ولما كان لكل خلية من خلايا الجسم نواة تعتبر أهم محتويات الخلية ، فان الحيوان المنوي والبويضة، يحتوي كل منهما على نواة أيضاً . والنواة تحتوي على أجسام صغيرة الشكل تسمى بـ « الكروموزمات » Chromosomes وهي حاملة العوامل الوراثية التي تتسبب في إظهار صفات على الفرد ، ففي مناطق معينة منها تقع هذه العوامل وتسمى « المورّثات » Genes والجنين ينشأ وبه أربع وعشرون فرداً من كروموزومات الذكر ومثلها من الأنثى . وهذا ما يقضي على مفاهيم النسب الذي يعتبر المرأة وعاء للولد لا أثر لها في جنسه . وكذلك فانه حتى عوامل الوراثة الموجودة في الحيوان المنوي للرجل لاتحمل المواريث من الرجل وأبيه ومن علاهما فحسب ، وانما تحمل كذلك المواريث من الإناث كأم الرجل وأم أبيه وسواهن . هذا بالإضافة إلى المواريث التي تحملها المرأة من أمها وأبيها وأمهاتهما وآبائهما .

فبذلك يكون الحكم على الانسان عنصرياً وقبلياً وقومياً من زاوية الذكور وحدهم على ماجرى عليه النسب ، حكماً باطلاً متصلاً بعالم الخرافة.

— ٧

ولعل من يتشدق اليوم بالكندي على أنه مفخرة العرب دون سواه

من الفلاسفة والعلماء ، لأن رواة النسب قد ذكروا نسبه إلى قحطان ، قد خيل اليهم أننا عرب بمقتضى علم النسب ، ولذلك بحثوا عن العظيم بين العرب الذين صحت نسبتهم ـ كما يعتقدون ـ إلى قحطان أو عدنان .

إن الكندي عظيم ، وهو من أمجاد تراثنا ، وذلك أمر لايعتوره ريب . ولكنه ليس من تراثنا لأنه قد ثبت على علم النسب ، فنحن أنفسنا لانثبت على هذا العلم : إننا لسنا عرباً بمقتضى علم النسب ، اي لسنا عرباً بالانتماء القبلي .

ومما لاريب فيه أن القبيلة هي نعرة على ذوي القربى على نحو مابينّا آنفاً ، ولكنها ليست حقيقة علمية دحضت ذلك قوانين الوراثة . وكذلك نحن لسنا عرباً بوراثة العنصر العربي . اما آن لنا بعد ان نتخلص من هذه الازدواجية في التفكير بين فكرة النسب القبلية وبين نظرية القومية العربية؟

إننا عرب بالقومية العربية . بالمشيئة الجامعة في العيش معاً وإرادة المحافظة على التراث . باللغة العربية التي عبّرنا بها ، وبها نفكر ونتخاطب ونتفاهم . بالتاريخ الطويل الذي يؤلف مجموعة مشتركة موروثة من الذكريات ، بالأرض التي نحيا عليها وقد فعلت بنا وفعلنا بها . نحن عرب ، لأننا أمة ، وليس لأننا مجموعة من العشائر والقبائل والأفخاذ والبطون .

أما عن الناحية العنصرية فإن لكل أمة عناصرها التي تشكلها . فالأمة الايطالية مثلاً تتألف من عناصر كانت في الأصل مختلفة اللغات والثقافات كالرومان والإتروريين واللاتين واللوكانيين والليغوريين والجلالقة والليمبرديين وسواهم ، ثم نشأت بعد ذلك الأمة الايطالية ذات اللغة الواحدة والارض الواحدة .

وفي بحثه « ماهي الأمة » يقول ارنست رينان : « اعظم الامم الأوربية هي الأمم التي اختلط فيها الدم اختلاطاً جوهرياً (١)» ويقول رينان :

(١) ترجمة علي ادهم ـ مجلة « الثقافة » ـ مارس ١٩٧٤

«إن الطراز الانجليزي الذي يسمى من قبيل الخطأ العنصر الانجلو ساكسوني ليس البريطاني في عهد قيصر ، ولا هو الانجلو ساكسوني الهنجستي أو الهنجستي او الدانماركي الكنوتي ولا الدانماركي الكنوتي ولا النورماندي الدانماركي الكنوتي ولا الدانماركي الكنوتي ولا النورماندي الذي جاء مع وليام الفاتح ، إنه ثمرتهم جميعاً(١) » .

٨ —

إن أقدم عناصر امتنا هي الاقوام التي عاشت في بلادنا قبل ظهور ما يعرف بالأجناس البشرية من آرية أوطورانية او سامية . إنها تعود الى الانسان الحجري الذي وجد في بلادنا . وقد كان إنساننا القديم ممن اسبغ على الانسانية فضل التقدم . فهو اول من قام بتدجين القمح ،وهو الذي اكتشف النحاس ، واخترع الخزف المحلي مما ادى الى التحول من الصيد والبداوة الى حياة الزراعة والاستقرار .

وتأتي بعد ذلك الهجرات المعروفة الى بلادنا تحمل لنا قبل الإسلام العناصر السومرية والسامية « من أموريين وكنعانيين وعبريين وعرب وآراميين وسريان وسواهم » والعناصر الحامية والحثية واليونانية والأرمنية والبربرية والفارسية وغيرها ، وبعد الاسلام العناصر العربية والتركية والشركسية والصليبية والمغولية والكردية والفارسية وغيرها .

وبامتزاج هذه العناصر كلها في دين الاسلام واللغة العربية اتحدت في امة عربية واحدة . ولم يبق من هذه العناصر سوى بعض الحبّات التي ظلت على اطراف الرحى ، ومنها بعض الجماعات القليلة التي عاشت في بعض القرى منعزلة بعيدة عن الحركة الداخلية للأمة .

وقد قوى كيان هذه الامة وجودها على ارض متصلة ببعضها . والذي نعرفه انه ما من إنسان قبطي اعتنق الاسلام وتكلم العربية ، وعاش في ارض عربية ، ظل يقول إنه قبطي ، وإنما أصبح عربياً ، وجاء ابنه مندمجاً في الجماعة العربية الاسلامية . وكذلك قل في السومري او الارمني او

(١) نفسه

الحبشي أو السرياني وغيرهم ممن اعتنق الاسلام وأصبح جزءاً من الامة العربية . واما من ظل على دينه المسيحي فهو عربي بلغته وبعيشه في ظل الكيان العربي الكبير متأثراً به وبنظام معيشته وثقافته وما إلى ذلك .

ومن ينظر الى التراث العربي من منظور العنصر لابد انه يجهل او يتجاهل أننا لسنا امة عنصرية ، قوامها وحدة العنصر . ونحن أمة من عناصر تراثها الفارابي والمعري وسيبويه والاخطل وأفلوطين وابن سينا وجابر بن حيان وعمر بن عبد العزيز والسهروردي والرازي والمتنبي وحازم القرطاجني وابن زيدون سواء بسواء .

ولا ريب ان العناصر المكونة لامتنا قد ازدادت عظمتها حين امتزجت وتفاعلت واتحدت . على اننا في معرض حديثنا عن العناصر لابد لناان نميز بين مفهومين مختلفين للعنصر . فان من الضرورة أن ندرك مايعنيه العنصر بدلالتيه الفزيولوجية واللغوية ، ومما يؤسف له تلك الجهود التي هدرها كثير من الباحثين في كتب مؤلفة على أساس العنصر ، دون أن يبحثوا عن معناه .

- ٩

يختلف مدلول العنصر من الوجهة اللغوية عن مدلولها في علم الفزيولوجيا الانثروبولوجية « علم تكوين الانسان العضوي » . ففي هذا العلم تؤدي كلمة العنصر المعنى المعروف في علم الحيوان ، فهي تدل على الأصل الحقيقي وعلاقة الدم ، وتستعمل مصطلحات من مثل « عريض الجمجمة » و « مستطيل الرأس » و « قصير الرأس » وسوى ذلك . أما في علم اللغة فتعني شيئاً آخر . فهي تنشىء من كل مجموعة متماثلة او متشابهة في الكلمات وقواعد البنية والتراكيب فصيلة من الفصائل تؤلف بينها غالباً روابط تاريخية وجغرافية واجتماعية . وقد دلت الابحاث ان في الجماعة الانسانية التي أوجدتاللغات والعادات الآريةمن ذوي الرؤوس القصيرة العريضة الجمجمة وذوي الرؤوس المستطيلة ، وهذا ما يقالعن الجماعة الاولى التي خلفتاللغات والنظم السامية ، ومعنىذلك انالأصول

الحيوانية للانسانية سابقة الى حد كبير لأصول الثقافة والحضارة واللغة، ولم يكن ثمة وحدة فزيولوجية للآريين البدائيين او الساميين البدائيين او الجماعات الطورانية البدائية . ومن هنا فليس للآرية او السامية او الطورانية من دلالة سوى دلالة اللغة والثقافة .

– ١٠ –

كذلك علينا ان نميز في دراستنا بين نوعين من الوراثة . يقول العالمان دن ودوبجانسكي : « للحيوانات والنباتات وراثة بيولوجية ، ولكن الانسان خلق لنفسه مجموعة هامة من المظاهر والصور التي تتناقلها الأجيال . ومثل هذه الصور التي يتناقلها البشر جيلاً بعد جيل يمكن تسميتها وراثة ثقافية اجتماعية . (١) »

فللإنسان ، إذن ، دون الحيوان وراثتان : وراثة بيولوجية ، ووراثة ثقافية اجتماعية . والذي يهمنا ان نعلمه هو أن الارث الثقافي لاينتقل بوساطة الكروموزومات مهما طال انتقاله بين الاجيال . وإنما تتحقق الوراثة الثقافية بعد الولادة وخلال الحياة . وحسبنا ان ننظر إلى الأرمن الذين يعيشون في بلادنا لنرى انهم قد ورثوا عنا بعض الصفات الاجتماعية والثقافية ما يختلف عن بعض الصفات الثقافية والاجتماعية للأرمن في الاتحاد السوفيتي . ولكنهم ما زالوا يتناقلون كذلك فيما بينهم المواريث الثقافية والاجتماعية التي ورثوها عن آبائهم .

والخطأ الذي يقع فيه الباحث العربي هو انه جرياً وراء النسابين يتجاهل الوراثة الثقافية للكندي التي ورثها عن السريان واليونان كما يتغافل عن الوراثة الثقافية الاجتماعية التي ورثها عن العرب أمثال البيروني وبشار بن برد وديك الجن . على الرغم من ان اهمية الارث الثقافي والاجتماعي هنا أشد من الارث البيولوجي .

(١) L.C. Dunn and The Dobyhansky :Heredity,Race and Society.

ومن الجدير بالتنبيه أننا لانضع قانون الوراثة محل علم النسب في كل ما يدل عليه . فمن ناحية الارتباط الاجتماعي ، تظل نظرية القومية العربية بإنسانيتها وشمولها ومعقوليتها هي البديل عن علم النسب القبلي .

والأمة العربية التي ورثت عن اليونان الفلسفة والعلوم هي التي قد أورثتها الحضارة من قبل . ولقد أوضح العالم الانكليزي المعاصر « مايكل غرانت » في بحثه الدقيق المنشور في مجلة History Today ‏(٦)

بعنوان « العبقرية اليونانية في التكييف الحضاري » كيف اقتبس اليونان حضارتهم من حضارات مصر والعراق وسورية ، وكانوا ورثتها .

والوراثات الثقافية بين الأمم ظواهر صحة ، كما هي بين الأفراد . فالعرب الذين كانوا أورثة الحضارة اليونانية ثم أورثوها مع حضارتهم غيرهم من الأمم قد أسهموا في بناء حضارات العالم ، وفي الخلق والاكتشاف .

أما النسب ، لا الوراثة الثقافية ، ولا الوراثة البيولوجية ، فإن بقاءه الى اليوم مستخدماً في ثقافتنا على نحو ما استخدمه الانسان القديم يدل على أن بقايا من الفكر القبلي ما تزال تعمل في ثقافتنا .

وإن النسب هو في أساسه قصص خرافية عن امثال سام وحام ويافث اراد بها الإنسان البدائي تفسير اصل الإنسان وتوحيده . وهي قصص لاتختلف في جوهرها عن قصة اصطباغ نهر ابراهيم باللون الأحمر أو نزول عشتار إلى العالم السفلي .

---

(٢) Fbrvary 1969

الجزائرية

شعر الدكتور أحمد سليمان الأحمد

ألقيت في مهرجان الشعر الثاني عشر بمدينة الجزائر، على مسرح ((الموقار)) ٢٨ – ٤ – ٧٥

أغليتَ حليفَكِ أن يزورَ مَحاجرا
حتى تعطّرَها الدموعُ بشائرا

كان الظلامُ كتيبةً فتبدّدت
لمّا أزحتِ عن الجبين ستائرا

إيهِ جزائرُ ماهجرتُكِ .. شاهدي
حبٌّ تأبّى أن يكونَ الهاجرا

يأوي إلى شمس الشواطئِ موجةً
ويروحُ يقعدُ في الجبال أواصرا

ينسابُ تحت النخلِ نهرا فوقه
راحت عرائسه تحلُّ ضفائرا

فتميس أغراسُ الضياء سنابلا
ويرفُّ ديوانُ الربيعِ أزاهرا

ندّى الليالي بالحكايات التي
تنهلُّ طيفاً في خيالك ساحرا

واعـار طيرَ الأغنيـات جناحه
إذ لا يريـد لهـا إطاراً آسـرا
هـذا أنـا .. ما زال حبـك أولاً
عنـدي ـ كما عهدُ الشباب ـ وآخرا
لاتبعدي عني شبابـاً لـم يـزل
متشبثاً برؤى الجمـالِ مكابـرا
فمـع الربيـع اعـود مزدهـرَ الخطى
يلقـي بـدربـي ورده المتنـاثـرا
صمتي كمـا انفتـح الكتاب ولم يجدْ
من راح يتلو « الانبيـاء » و « فاطرا »
فـإذا قرات فـإن نـوراً كامنـاً
لابـد يوقـدُ فـي الحروف مجامـراً

● ● ●

اقصيدة سلسلت في ابياتها
نهرَ الشذا ، وقطفتُ موجاً طافرا
وقـف الربيـع ببابهـا متهيبـاً
حتى اشـرت لـه فهب مبـادرا
مـاذا رأى ؟ ! خـاـع الزمـان شبابَه
صوراً علـى لوحـاتها ومنـاظرا
امواجهـا الأولـى انـا علّمتهـا
فـي الشط كيف تكون بحراً زاخرا
وقطعتُ مـن شجر الرؤى الواحَها
لارود آفـاقَ الجمـال مغـامرا
والذكريات مراكبُ حملـت لنـا
هـذي اللآلـيءَ والبريق الباهـرا

ماذا احدثُ ياجزائر بعدما
طال الحديث موثقاً متواترا

ا اقول ثورتك الخصيبة اينعت
ودنا القطاف وكان عهداً زاهرا

واقول إنك صرت في تاريخنا
مثلاً على شفة التحرر سائرا

واذا تكون التضحيات منابراً
فقد اعتلى زاهي الشباب منابرا

ولقد حملتُ من الشآم رسالة
طابت موارد في الهوى ومصادرا

واعدتُ ذكر الغوطتين جناننا
للزائرين ، وللغزاة مقابرا

وارى «قنيطرةً» تمد طلولها
للثار والظفر الخضيب قناطرا

والعابرون هم الذين نماهم
تشرين مؤتلق الجبين مفاخرا

شهرُ الشهور وكان سادسه لنا
قدراً يخطّ ـ كما نشاء ـ مصائرا

ولأروعُ الايام يومٌ لم يزل
ابداً على صهوات شمس دائرا

أعيا الخطوب فما ترجّل مرخياً
زهوَ الاعنّة او تهاوى عاثرا

والمجد أنا الحافظون لعهده
إن راح معتنق الهزيمة خافرا

سيمد هذا الانتصار ظلاله
لغد ، ونجيه في هواه مخاطرا

ذاك الذي بالامس زان ، حمائلا
ارضاك يوم الروع ضرباً نادرا

ياقدس ياهجراً يعذبني ويا
املا تردد – مثل دمعي – حائرا

الآن من اعماق اعماق الدجى
يمتد حبك كالأشعة غامرا

دوح المسافات البعيدة ساحر
يغري الأغاني والرؤى لتهاجرا

لولاك ياتشرين لم تبق النوى
إلا صدى منها ولحناً عابرا

عطر الليالي السالفات يضمه
شعري كما تلقى حبيباً زائرا

تنمو الظلال كأنما اشواقنا
رفت على الماضي سحاباً ماطرا

ياحزنها البشري كانت لوعتي
نجماً على درب الاحبة ساهرا

تدري الشهادة ان احراراً مضوا
في دربها الدامي وان حرائرا

وبأن – يا أم الشهيد – كواكباً
افلت ستخلد في القلوب زواهرا

وبأن حبك قد تفرد واهباً
يوم الفداء ؛ كما تفرد صابرا

وبأن شعري سوف يبقى ظامئاً
بدم الشهيد مطالباً ومجاهرا

حتى تعود من المنافي ارضنا
ونقيم فيها للصمود شعائرا

الا الحلول مريبة جزئية
ماذا تحاول قادماً ومغادرا

هيهات يرضى السلمُ الا أن يُرى
حق الشعوب هو الوحيد الظافرا

حق الشعوب ممرّدٌ ، من دونه
تهوي الطغاة ويستذل جبابرا

نشرَ النضالُ كنانةً عربيةً
واختار أصلب من عجمت مكاسرا

ورمى به صدرَ الغرور فمن رأى
تلك البروقَ الحاملات زماجرا

والجيشُ مصطخبُ الحديد مهاجماً
والشعبُ ملتحم الصفوف مؤازرا

ونوافذاً متبرجات للسنى
وجباه عز تستفز هواجرا

فإليك يا تشرين تنمى أمة
بعثت بطولتها واحيت غابرا

وعليكَ تبنى وحدةٌ . اني على
آفاق فجركَ قد لمحتُ امائرا

● ● ●

وبرئتَ ياوطني الكبير من الذي
يغدو ويمسي في هواك مُناورا

يغلي البلادَ كأنما هي سلعة
ليروحَ بالغالي الحبيب متاجرا

نفخوا جلوداً مثل اشرعة ، بها
تلهو الرياح ، ولم تشعّ منائرا

يتبجحون وليس ثم « غزالة »
فكأنهم سيل تحدّر هادرا

حتى اذا برزت لهم الفيتهم
مثل النعامة حين تسمع صافرا

الوائبون على المناصب غيلة
ارايتهم اذ ينحرون ضمائرا

يتناهبون بلادهم وكأنهم
يتناهبون مزارعا ومتاجرا

فقراء مكسة كيف نغفر ردة
تغلي ابا لهب وترخص ياسرا

يا اول الشهداء صوتك عائد
ليهز جيلا في الغواية سادرا

وينا شد المتورين بصائرا
ويدق باب الانقياء سرائرا

الكانزون المال ... تلك حكاية
ماض يرددها ليسمع حاضرا

ماذا لو اقتضت الحساب بلادهم
وتنصبت ديان حشر قادرا

يستبطؤون جهنما ... فلتكوهم
نار الشعوب ميامنا وقياسرا

واذ هم اعتنقوا الفساد عقيدة
قبرئت منهما باطنا او ظاهرا

مالي على تفكيرهم من قوة
إلا القوافي شرداً وسوائرا

المجمات اذا المفاتم اسلست
وتكشفت ترفا وعريا فاجرا

والقاحمات على الدجى خلواته
ومآسيا في ظلها ومساخرا

مكروا فراحوا ينصبونَ مكائدا
لقصائدي . والشعر خيرٌ ماكرا

أعلى من الاسوار قامتهُ فيا
جبلاً لافلاك السماء مجاورا

ارسى بأرض الشعب اصلاً ثابتاً
وطفا ببحر النيرات مسافرا

حشدوا الضباب عليه . كيف تخيروا
لرهانهم هذا الجوادَ الخاسرا

متمردون فإن بلوت إباءهم
همدوا وكدثوا بالولاء حناجرا

متهرئون ويدعون تجددا
فلتزوِ حرُّ الوجه عنهم ساخرا

ولقد اقول لمن تصدى ناظماً
عقد الربيع على الرياض وناثرا

هذا شتاء أوصدت أبوابه
فاختر زماناً للشموس مغايرا

أو .. لا .. فرجُّ السورَ رجّةَ مارد
واقحم ظلاماً خلفه واعاصرا

● ● ●

اقمار عالمنا الجديد مناجل
فاسأل بها زرعاً زكا وبيادرا

أنا لست أرضى زهرها متفرقاً
حتى يماسي روضها ويباكرا

واراه مثل قصائدي متفتحاً
واراه مثل احبتي متكاثرا

ولقد فتحت على السماء نوافذاً
آناً لاسأل شهبها واحاورا

وعلى الورى أطللت منهـا تـارة
فعلمت شعري كيف يولـد ثائـرا

وقـديمـة كالاقحـوان همومنـا
وكطيبـه تنهـلُ حزناً عـاطـرا

المبـدعـات وهـل ذكرت عظائمـاً
لولا الهموم وهـل عـرفت عباقـرا

● ● ●

هـذا الحنين اليـك بحرٌ اخضـر
والقلب حـام على الصواري طـائـرا

حتى اذا اشتعـل الظـلام فجـاءةً
إذ لاح وجهك للأحبـة سـافـرا

آنست بـين الأغنيـات تهامسـاً
فكأنمـا عـرض الجمـال ضرائـرا

وكـأنهـا متنافسـاتٌ . أيهـا
سيكون في عقد الخلود جـواهـرا

وبمـن سيحـدو المنشـدون هوادجاً
ولمـن سيعـلي السامرون مقـاصـرا

وبحسبهـا ان اسمهـا لـك ينتمي
أو مـا هتفت بـه فهزَّ مشاعـرا

● ● ●

دنيـا العروبـة ما ذكـرت تحـررا
إلا ذكـرت دمشقهـا وجـزائـرا

لـولا الأغـاني الرافعـات لواءهـا
ما كنت ارضى ان اكـون الشاعـرا

ولكـان اخصـب من تدفق أحرفـي
جرح بصـدر الارض ينبـع فـائـرا

ولاغنت العشاق عن آياتنا
حور تحلّى ــ في النعيم ــ اساورا

آمنت باليوم المطل على غد
ان راح غيري بالتجدد كافرا

وكفرت بالفد إن تجانف معرضاً
عن امسه وازورّ عنه محاذرا

ولئن اذعت عن الجديد مآثراً
فلقد حفظت عن القديم مآثرا

انا من علمت وقد وقفت على العلى
فناً اميناً للتراث معاصرا

• • •

ادمشق ما هجم الضياء على الدجى
إلاّ وكنت الفجر شق دياجرا

اقدمت تحت اللواء فتحك غازيا
ايام ام النور كانت عاقرا

حتى إذا قلب الجمال لحبّنا
ظهر المجن وفض عنا السامرا

غنيت حتى جاد حسن تائباً
وشمخت حتى جاء دهر صاغرا

وانا فتاك وقد اتيتك حاملاً
إكليل غار للفداء وضافرا

وعلى الحدود دمي وشعري استنفرا
واستمطرا نصراً فكنت الناصرا

قدّمت بين يديك ما نذر الهوى
ورضيت حكمك عاذلاً او عاذرا

ملحق

لسفر الجامعة

شعر فايز خضور

تكبرين مع الريح ، يا امرأة من دم العشب ،
مأهولة بالرغائب ،
والهرب الدائمي .
اهدئي لحظة .
زمني اطنب الخيمة المقبرية .
يا امرأة الريح ،
لو مرة تهدئين .!!
الزعازع موقوتة للدمار ،
فأنى لكف منهرأة ان تلم الرياح .؟!

[باطل كل شيء .
ومعجزة ،
ان تضم الجفون الكسيرات
جرح الصباح .]

تكبرين ، ويصغرُ وهجُ التولّهِ ،
في نبضكِ المتباطىءِ .
« ياحيفُ »
عيناي ادكتا خجلَ الرعشةِ
المتهتكةِ الومضِ ،
إذ تتسولُ طيبَ الرضا المتبطّنِ
بالحقدِ ،
والنزوة ـ اللحظة ـ الواجبيّةِ .
« ماهمَّ »
لو قيل : قصّرتَ .
أفعمتُهم باللیونة والفعلِ .
« عفوَ التشابيهِ »
أفعمتُهم بالشراسة والفعلِ .
لو قيلَ : انهكتَ
داهمتُهم بالهياج الجنوني
لو قيلَ .... مهما يقَلْ ....
[باطلٌ ... باطلٌ كل شيءٍ ، وقبض الرياح .]
تكبرينَ ، ويكبرُ في داخلي السفرُ القرويُّ ،
الرجوعُ مع الغيمِ ،
« يحلو الرجوعُ مع الغيمِ »
يحلو الخصامُ مع الغيمِ .
تحلو الطفولةُ .
يعذبُ نهرُ المواويل ،
إذ يتثنى ويَتغنجُ ،
تحت خليج الولادةِ ،
والربوةِ المستجيرة بالنومِ ،

والتعب الجسديّ ..
أفضحني التعبُ الحلوُ « يا آخ »
ياامرأةً ، باعَــدَ القهرُ ،
والهجرةُ المطريّــةُ ،
بيني ، وبين حواكيرهــا ...
آهِ ياامرأةً كيف اصبحتِ .؟!
ياامرأةً ايــن عرّستِ .؟!
ياامرأةً كيف قــاسيتِ .؟!
ياامرأةً كيف حالُ الزنابقِ والشوكِ .؟!
ياامرأةً ......
صار حزني على الهجرِ ترنيمةً ،
تتعثرُ بالفحــشِ ،
والنزق الجــاهليّ .
أيا امرأةً ايــن اصبحتِ .؟!
عنّستِ .؟!
انسلّتِ .؟!
رُهبْتِ .؟!
اتقنتِ آلهيةَ الصوف ، والقشّ .؟!
هــل متِّ .؟!
ياامرأةً ،
هل تواريتِ عن لغة الناسِ .؟!
ما عــاد من خبرٍ
آهِ ،
ماعــدتُ أعرفُ .
لصُّ دمي الوقتُ ،

والضحكَ الوطنيَّ ،
وصنعَ التماثيلِ .
ياامرأةُ ....
آخٍ ،
ماعدتُ أدركُ ..!!
ياامرأةُ لم تزلْ تعباً ،
هاجساً أزلياً :
« هو الرملُ »
علّمني الرملُ نطقَ الرياحِ ،
وحزنَ الرياحِ ،
واعطانيَ الزادَ :
« لا ندمٌ في الحياة » .
وعبّأني بالتساؤل :
« هل باطلٌ كلُّ شيءٍ .؟!
وهل مخصبٌ أيُّ شيءٍ .؟!
وهل يُبعثُ الأنبياءُ .؟! »
تكبرينَ ؟ ! . فاهمس في اذنِ الريح :
— ياامرأةُ —
باطلٌ ،
باطلٌ كلُّ شيءٍ .
وقبضُ الرياحِ ، كقبضِ النساءُ ..

مغامرات الأصالة

قراءة أولى في كتاب جاك بيرك «كلمة العرب للعالم الجديد»

بدر الدين عرودكي

يكشف كتاب جاك بيرك «« كلمة العرب للعالم الجديد »» * أكثر من أي كتاب آخر من كتبه السابقة عن مشروعه الأساسي : متابعة العملية الحضارية الفريدة التي تتم منذ منتصف القرن الماضي على الشاطىء الآخر من البحر المتوسط ، في المنطقة العربية ، في محاولة لتحديد الملامح الاساسية لهذا الكائن التاريخي الذي نقوله عربيا ، ومحاولة هذا الكائن التاريخية في ان يستخلص من اعماقه وأعماق الآخرين عناصريؤلفبينها صانعابتاليفه هذا تجدده الخاص .

واذا كانت فرادة هذه العملية الحضارية هي نتيجة الموقع الجغرافي والتاريخي والحضاري الذي تتميز به المنطقة العربية الواقعة على مفترق طرق الشرق والغرب تميزا

---

* Langages Arabes du présent ، منشورات Gallimard باريس ١٩٧٤ . لقد اقترح جاك بيرك هذه الترجمة العربية لعنوان كتابه ؛ ومن الواضح انه يعني مختلف الاساليب التي يعبر العرب بها عن انفسهم في الوقت الراهن عبر تطلعهم نحو المستقبل .

كان وما يزال يطوي قوة هذه المنطقة وثقرة الخطر فيها ، فان فرادة مشروع بيرك هي نتيجة أسباب متعددة مثلما هي ذات دلالات متعددة :

فعندما كان يضع يده في كتابه ((العرب من الأمس الى الغد)) (١٩٥٩) على زاوية الرؤية لتاريخ العرب الحديث بتحديده العملية الحضارية بالانتقال من الأمس الى الغد ، فإنه كان يكشف أيضاً وفي الوقت نفسه عن الطريق المسدود الذي كان الاستشراق الكلاسيكي يسير فيه مستمرا في تجميع النصوص وشرحها (١) دون وضعها في مكانها الحالي من التغيّر الاجتماعي والتطور التاريخي ودلالاتها بالنسبة لهما ، ويشرط للمستقبل أية محاولة جدية للاقتراب من العرب تاريخا ومجتمعات بشروط لم يكن الاستشراق عاجزا عن تحقيقها فحسب وانما الكثرة الكاثرة من كانوا يكتبون عن الشرق العربي .

لقد تركزت هذه الشروط في وضع شخصية العرب ، أو بتعبير أدق خصوصيتهم في ((مركز اية رؤية تركيبية تجهد لتقييم مسيرة تقدمهم . فتكامل الرؤيـة ورهافـة الحس والالتزام ، وهي امور عليها أن توازن لدى الباحث استخدام المناهج الموضوعية ، ممكنـة لتحقيق مثل هذا الاقتراب مالم يعش الباحث المجتمعات العربية من الداخل)) مثـل هذه المعايشة سوف تسمح له مثلا باكتشاف أن شخصية العرب ((تشرط كل حكم يتناولهم حتى ولو كان حكما يتعلق بالتفاصيل)) (٢) ، وأنه مالم يوضع هذا الاشراط في مكانه من البحث ومن نتائجه فستظل النتيجة جزئية وبالتالي عاجزة عن قول هذه المجتمعات .

كان لابد من الانطلاق من الاستشراق ، وكان لابد في الوقت نفسه من تجاوزه تجاوزاً يصل الى حد تفجيره من الداخل . ذلك أن المشكلة أساسا تتركز في مسيرة الباحث وفـي علاقته بالمجتمع الذي يجهد لدراسته وفي منهج هذه الدراسة . يكتب بيرك : ((ومن أجـل فهم واقع ما ، كان لابد من الاستعانة بعلوم كان الاستشراق حتى ذلك الحين يروغ منهـا برصانة : بالاقتصاد الذي يمكن أن يجد فيه الاستقلال برهان وجوده ، وبالتاريخ المعاصر

---

(١) إننا نعني هنا على وجه التحديد الاستشراق الذي مورس كاختصاص محدد عبر الاهتمام بالتراث العربي جمعا ودراسة وشرحا (ذلك أن الاستشراق يقال على عدة معان) ؛ وكان لابد من انتظار المؤتمر التاسع والعشرين الدولي للمستشرقين (باريس ، تموز يوليو ١٩٧٣) لكي يتم الاعتراف بهذه الحقيقة لا بالنسبة للاستشراق المختص بالمنطقة العربية ، وانما بالنسبة للاستشراق بشكل عام .

(٢) العرب من الامس الى الغد ، الطبعة الفرنسية ، باريس ١٩٦٦ ص (١٨)

الذي يطلق هذه الشعوب مرة واحدة والى الابدمن أسرالانحطاط ، وبالفنومنولوجياالقادرة على قراءة الكثير من الاحداث والاشارات والظروفبوصفها علاقاتتشي الى تيارات الاعماق، وبعلم الاجتماع ، وخاصة بالانتربولوجيا اللذين يضمنان النقاش ضمن منظوراته الشاملة ويقترحان وسائل للفهم كانت حتى ذلك الحين ما تزال جديدة في هذا المجال » (٣) . بذلك يمكن تجاوز التقييدات التي تناولت العرب ـ تقييدهم بنصوص تراثهم ، أو تقييدهم في نضالهم للتحرر من الاستعمار ، أو تقييدهم عبر تحديدهم كشعوب متخلفة ـ لرؤيتها ثانية من خلال منظومة جديدة شاملة ، تستعيد التراث الذي وقف عنده الاستشراق طويلابوصفه مجرد نصوص قابلة للشرح وللتفسير فحسب وانما بوصفه ايضا تجربة معاشة Vecu في الماضي واحد الملامح الاساسية في تجربة العرب المعاشة في الحاضر مع ماطرا على هذه التجربة من تحولات كيفية ، وتضع التحرر من الاستعمار والتحديث والتصنيع والابداع والهوية في اماكنها الحقيقية من العملية الحضارية الشاملة .

واذا تبينا ان الوصول الى معالم هذه الرؤية كان حصيلة تجربة عميقة ممتدة فـي الزمـان (حوالي أربعين عاما من الاتصال المباشر بالعرب تاريخا وجماعات وافراداومجتمعات) وفي المكان (من أعماق المغرب العربي حتى أعماق الجزيرة العربية) ، فاننا سنكتشفامكان هذا المشروع الذي بدت مجموعة أعمال بيرك السابقة وكأنها تحضير مستمر ، على المستويين النظري والعملي ، لما سيؤلف أعمق وأشمل تكريس له عبر ما يمكن أن نطلق عليه قراءة الانسان في حركة كليته الاجتماعية كما تبدو في تعبيرها عن نفسها وفي الدلالات التي تقدمها ، اي قراءة الانسان العربي تاريخا ووجودا .

كان اول اقتراب لجاك بيرك من العرب ككائن تاريخي قد تم قبل اكثر من سته عشر عاما في كتابه ((العرب من الأمس الى الغد)). ولئن اعتبر المستشرق جيبهذا الكتاب حدا فاصلا في تاريخ الاستشراق آن صدوره، فاننا اليوم ، وبعد صدور ((كلمة العرب للعالم الجديد)) يمكن ان نعتبره اسهاما اساسيا وتاسيسيا في التاريخ الاجتماعي للعرب من ناحية وللاسلام بوصفه اطارا ثقافيا وتجربة معاشة من ناحية اخرى . وستكون كتبه التالية ((المغرب بين حربين))(٤) و (رفع ملك العالم)(٥) و (مصر الامبريالية والثورة)(٦) و (الشرق

(٣) المرجع السابق ص ٨ ـ ٩ .

(٤) Le Maghreb Entre Deux Guerres ، باريس ١٩٦٢ ، منشورات Seuil

(٥) Dépossession Du monde ، باريس ١٩٦٤ ، منشورات Seuil

(٦) L'égypte,impérialisme et Révolution ، باريس ، ١٩٦٧ منشوات Gallimard

الثاني)(٧) معالم اساسية في هذا الجهد الابداعي الذي يتوجه الكتاب الاخير .

ان فرادة مشروع بيرك تستمد وجودها ايضا من طبيعة هـذا الجهد التي تضع بيرك نفسه في موقع بالغ التميز . فمن الواضح أنه يقف على مسافة من الاستشراق الذي بـدأ منه ، غير انه مع ذلك لم يتخل عن اخلاصه لجذوره الاساسية كمثقف غربي في الوقت الذي التزم به موقفا نضاليا من العملية الحضارية العربية الحديثة وذلك عبر مشاركته البالغة العمق ، وعلى عديد من المستويات ، في الجهد الثقافي الضخم الذي دشنه رواد النهضـة الاوائل وتتابعه اليوم الطليعة المثقفة في مختلف المناطق العربية .

يكتب : ((ان عصرنا يدفعنا الى أن نولي انتباهنا على وجه التخصيص للمركبات . ثمة مركبان هنا ــ اي في المنطقة العربية ــ يجب أن يسترعيا هذا الانتباه : المركب الذي سمح للعربي في القرن الثاني للهجرة بدمج عدد من المواد الثقافية في ذلك العصر ، ومـن بينها الثقافة الهيلينية ، والمركب الذي يجهد أمام انظارنا لتنسيق عناصر مستمدة مـن المجتمعات الصناعية))(٨) .

هذا المركب الجديد الذي بدأ بالتكون وبدت عناصره بالتفاعل ، يدفع الى مقدمـة المشهد الحضاري العالمي الوجه الثاني لما كان يميز تاريخ العلاقة بين العرب والغرب الاوربي . كان الوجه الاول هو العداء الذي ساد مرحلة الاستعمار الغربي ؛ أما الوجـه الثاني فهو المشاركة والتقارب اللذين قدما ثمرانهما في القرن الثاني للهجرة ، ويبـدآن اليوم بتقديم ثمرات أخرى عبر التفاعلات العميقة التي تميز المسيرة العربية منذ أكثر من قرن . في هذا الميدان نفسه يمكن أن تتحدد بوضوح ملامح الدور الذي يمكن أن يلعبه مثقف اوربي دفعت به ظروف حياته الى أن يكون على مقربة مما يتم منه ، مع صانعيـه ــ وان كان من موقع مختلف ــ موقف الناقد . ذلك أن الثورة الصناعية التي حققتهـا أوربا هي ، أصلا ، أساس كل التغيرات التي يشهدها العالم في مختلف أرجائه ؛ واذا كانت أوربا ، بهذه الثورة وبالاستعمار ، مركز العالم في القرون الماضية ، فان التحرر من الاستعمار كان بداية عصر جديد لشعوب حضارية عريقة .

ومـن هنا يمكن أن تتضح دلالة رفض بيرك القـاطع لان يعتبر نفسه مستشرقا(٩) ، (فالاستشراق هنا يغـدو تقييـدا آخر لجهـد ابـداعي يتجاوز بمراحـل مجرد كونـه

(٧) L'orient second ، باريس ١٩٧٠ ، منشورات Gallimard

(٨) كلمة العرب للعالم الجديد ، ص (٧) .

(٩) حوار مع جاك بيرك ، صحيفة اللوموند ٢٨ شباط ١٩٧٥ .

اختصاصا ما !) أو لان يتخلى في الوقت نفسه عن هويته كفرنسي اساسا(١٠) .

هـذا الموقع المتميز الذي يكاد جاك بيرك ينفرد به مـن بين معظم المثقفين الاوربيين المهتمين بالمنطقة العربية وفرادة مشروعه هما اللذان يتيحان ، ربما للمرة الاولى ، فرصة اقامة حوارعميق مع العملية الحضارية العربيـة كما تعبر عـن نفسها ، يتناول الحاضر والمستقبل ، وينطلق من مفهومين اساسيين سنتعرض لهما بالتفصيل هما الخصوصيـة والاصالة . سيكون الطرف الاول في الحوار اذن الثقافة العربيـة المعاصرة ، بوصفهـا الجانب التعبيري والدلالي لحركة الكلية الاجتماعية ، أو ان شئنا للعملية الحضارية التي بدات منذ منتصف القرن الماضي ؛ اما الطرف الثاني فهو مؤرخ اجتماعي أوروبي يستقرىء هذه الثقافة ويعرّضها لمفاهيم كانت حصيلة تجربة معاشة مزدوجة على شاطىء المتوسط الشمالي والجنوبي .

من الواضح والحالة هذه ان قراءة هذا الحوار النقدي الذي يكرسه كتاب ((كلمـة العرب للعالم الجديد)) يمكن ان تؤدي الى حوار آخر بل الى حوارات ، خاصة اذا تمت هذه القراءة من الطرف الاول . على ان هذه القراءة الاولى لاتطمح الى أكثر من استعراض الحوار الاساسي والكشف عن محاوره الرئيسية وتبين عناصره الاساسية . انها اذنمجرد خطوة ، او هي تطمح لان تكونها ! .

● ● ●

كان مشروع هذا الكتاب اذن هو استقصاء العملية الحضارية الكبرى التي التزمهـا العرب من خلال جهد هذه العملية في التعبير عن نفسها وبحثها عن دلالتها . ان اتساع هذا المشروع سوف يفرض ـ كما اشرنا في البداية ـ منهجا يستعين بمختلف الفروع العلمية،

---

(١٠) يقول بيرك : (لقد اسست علاقاتي مع العالم العربي على الصراحة والاخلاص لهويتي . ان هويتي فرنسيـة ، واني لاذكر دوما لقائي بوزراء جزائريين منفيين في تونس اثناء حرب الجزائر. واذ كنت اقول لهم ما اقوله لك الآن ، من ان هويتي الفرنسية محترمة ولا بد من أن تحترم ، اجابني واحد منهم بهـذه الاجابـة المثيرة للاعجاب والتي لن انساها ابدا : (اننا بحاجة الى أصدقاء ، ولسنا بحاجة الى متواطئين) . واني لآمل انني كنت ، وانني أستمر في ان اكوندوما هذا الصديق . انني في حالتي اعتبر أن على كل واحد ان يبقى مخلصا لاصالته، وبهذا الشرط وحده نستطيع ان نبني أصالة عالمية) . ـ مـن مقابلة مسجلة اجريتها مع بيرك في ٢٤ ـ ٣ ـ ١٩٧٥ .

وسيستدعي كذلك اطارا نظريا يضعه موضع التطبيق ، وبناء سيكون من أولى سماته تعدد أصوات يؤالف بينها وحدة الهدف الذي يحرك هذا المشروع وأعني به هذا التساؤل النقدي الذي يضعه بيرك في مقدمة الكتاب : ((هل ثمة ثقافة عربيـة معاصرة ؟ واذا كان الجواب بالإيجاب ، فكيف نعرفها بالنسبة لماضيها وبالنسبة للتغيّرات الراهنة في العالم؟ وما هي المنظورات العملية والنظرية التي تستخلص من مثل هذا الكشف بالنسبة للعرب وبالنسبة للآخرين ؟ ثم باي مقياس يجيب التعبير الذي يعبر به العرب عن أنفسهم علـى مشكلاتهم ويستخلص قيما صالحة للجميع ؟)) (ص ١٤) .

وللمباشرة في الاجابة عن مجموعة هذه الاسئلة التي تنطوي في الحقيقة على سؤال شامل ذي طابع وجودي ، لابد من جرد مفصل واجمالي لمختلف أوجه الواقع العربي يلح خاصة على الوجه التاريخي وعلى الوجه الاجتماعي ويركز في النتيجة على المفاصل الاساسية التي تبرز بوصفها المحاور المركزية في العملية التي اطلق عليها العرب في أواخر القرن الماضي اسم النهضة ، والتي تباينت مع ذلك مسمياتها عندما كانت تقاس بالغرب الصناعي بين تمدن وعمران وثقافة لكي تستقر في النهاية على ((الحضارة)) التي يعنيها جاك بيرك بكلمة الثقافة Culture ، بما أنها ـ حسب تعريفه الخاص ـ حركة الكلية الاجتماعية فـي جهدها للتعبير عن نفسها وللبحث عن دلالاتها .

والوسائل الى تحقيق هذا الجرد متعددة : الوصف المباشر ، والشهادة الشخصية والوثيقة التاريخية واللقاءات الانسانية ؛ بمثل هذه الوسائل تتم قراءة المشاهد العمرانية في مختلف المدن العربية : القاهرة والجزائر ، بغداد وفاس ، وكذلك قراءة الصحف العربية ، بوصف الصحيفة مقطعا من الزمن ومفصلا مـن مفاصل المدينـة الحديثة ، لاستخلاص طبيعة الاشكالية العربية الراهنـة التي تتوزع على قطبين رئيسيين : قطب التطوير التقني والتحولا ت الاجتماعية التي تعبر عنه وقطب نشاط المجموعات الاخرى التي يمكن ان نصفها بالمجموعات الثقافية ، اي الخصائص المادية من جهة والرموز الجمعيـة من جهة أخرى وبينهما العنصر الذي يشترك به القطبان على التساوي ، ونعني به عنصر اللغـة .

يكشف بيرك عن أن بين هذين القطبين شقاقا خطيرا يؤزم الغرب مثلما يؤزم العرب . ((غير أن العرب يزيدون من خطورته بالتضاد الممزق بين عظمة التراث الكلاسيكي وبؤس الحاضر ، بين الاسلام بوصفه حافظا للكلي وبين الاتجاه المتقدم نحو العلمانية)) .

فهل يتناقض القطبان في الاساس ؟ وهل يمكن للعرب ان يحافظوا على هويتهم مـع سعيهم لتحقيق الثورة الصناعية في مجتمعاتهم ؟ .

ان القول بالتناقض ينطلق من فرضية اشراط احد أبعاد الحياة الاجتماعية (الاقتصاد او التكنولوجيا) للأبعاد الاخرى . وبذلك فاننا سنواجه في واقع اجتماعي كالواقع العربي دلالات متمايزة ولغات مختلفة : لغة العصر الصناعي ولغة الهوية . بيد ان بيرك يرفض هذه الثنائية : فالحركية الاجتماعية لاتصدر عن التقنية كما أنها ليست انعكاسا لهـا ، والهوية لاتنكر التكنولوجيا مثلما ان التكنولوجيا لاتنكر الهوية ، لا بل ان جماعهما هو الحداثة . فما السبب اذن في وجود تفاوت يصل الى حد الخطورة أحيانا بين مختلف الابعاد ، وما هي دلالة هذا الاختلاف ؟ ، وبعبـارة أخرى كيف يمكن تفسير هـذه الهـوة القائمة بين قطب التطور التقني وقطب الهوية الجماعية ، وكيف يمكن ردمها ؟ .

ان لبيرك اجابة تختلف ، من وجوه عديدة ، عن مختلف الاجابات التي قدمت عن هذه التساؤلات : فاذا كان النمو الصناعي يشرط استجابة العرب لايقاعات العصر ، فان هذه الاستجابة تظل خاصة بالعرب ، واذا كان ثمة تفاوت في مستوى مختلف أبعاد الحركيـة الاجتماعية فان هذا التفاوت لايعكس فشلا وانما اختلالا هو مـن طبيعـة الاشياء يمكن تجاوزه بجعله هو ذاته محركا لتطوير العلاقة بين الابعـاد المختلفة . ((فلكي يبقى العرب مثلا انفسهم مع وصولهم الى العالم الصناعي الذي يحاصرهم من الخارج ويستثمرهم من الداخل فانه لابد من جعل الابعاد الاخرى تتحرك وفق ايقاع التنمية المادية ذاتها . اي لابد للابداعية من أن تتعدد وتتحقق في مختلف الابعـاد على مستوى تحققها في البعـد التكنولوجي)) .

تثير هذه الاجابة ولا شك عددا من التساؤلات تتناول مفاهيم لابد مـن توضيحها ، وخاصة مفاهيم الخصوصية والهوية الجماعية والابعاد المتعـددة للحركية الاجتماعيـة والعلاقات بينها ، تلك التي يمكن اعتبارها مفاتيح أساسية لفهم التحليلات التي يقوم بها بيرك . لذلك فسوف نتوقف قليلا عند الاساس النظري الذي تنطلق منه هذه الاجابة والذي تضمه موضع التطبيق فصول عديدة من الكتاب موضوع هذا البحث ، ونعني بـه نظرية بيرك في تعدد منطق التقدم .

يرى بيرك أن التناقضات التي يعاني منها العصر الصناعي ترجع كلها الى ((ماطرأ على المجموعات الطبيعية او الاجتماعية من عجز في التوازن نتيجة لنمو عامل واحد نموا مـن طرف واحد هو عامل التكنولوجيا))(١١) . هذا العامل قد أدى كذلك الى صياغة فكرة

---

(١١) تعدد منطق التقدم ، ديوجين (الطبعة العربية) ، العدد ٢٢ — ١٩٧٤ ص(١٣).

عن التقدم لابد من اخضاعها الآن ، نتيجة عجز التوازن الذي سبب التناقضات ، الى نقد جذري .

لقد طابق العالم المحكوم بالتكنولوجيا بين هذه الاخيرة وبين فكرة التقدم مهملا بذلك أبعاد الحركية الاجتماعية الاخرى اهمالا فاضحا . اننا نلاحظ على سبيل المثال أن قسما محدودا من الثقافات والشعوب، هي على وجه التحديد الثقافات والشعوب الغربية، تمتلك هذه التكنولوجيا وتستفيد منها ، الامر الذي يؤدي على مستوى العالم كله الى حالة من اللامساواة والشقاق والاضطراب تبدو آثارها في القلق الذي بات يميز الشخصية الجماعية ويمكن أن يؤدي حتى الى تشويهها . ((صحيح أنه قد تحقق بعض التقدم ، غير انه اذا كان التقدم يعني التكنولوجيا ، فهل يعني ذلك أن تعمل المجتمعات كلها لحساب الغرب ؟ . ذلك هو احراج الانسان المعاصر ، ولابد من ايجاد الوسائل النظرية والعملية لتلافيه . هذه الوسائل يمكن أن تستخلص من فرضية تنطلق اساسا من عدم المطابقة بين التكنولوجيا وفكرة التقدم ذات الطابع الشمولي من ناحية ، أي اعتبار العقبة الحالية من التطور التكنولوجي لاتشكل حضارة بالمعنى الشمولي للكلمة ، وانما يمكن ان تؤدي الى حضارة عالمية حقيقية من ناحية اخرى ، شريطة قيام تناظرات متعددة بين تحرر الشخصية الفردية والتحرر الاجتماعي وتحرر الهويات الجماعية ، وذلك بأن ياخذ على عاتقه الاعتراف بتعدد الهويات الجماعية ، أي بالتعدد الثقافي ، أي الخصوصيات الثقافية .

كيف يمكن استخلاص هذه التناظرات ؟ .

بالكف عن مختلف التقييدات De-reduction التي قيدت الانسان تارة بوصفه منتجا وتارة بوصفه مواطنا دون ان تاخذ في الاعتبار كونه كائنا كليا وكون الثورة التي يفجرها ظاهرة اجتماعية كلية . الامر الذي سيؤدي الى تجاوز الاتجاهات الثنائية او الدرجية التي تجعل من بعد من الابعاد او المقولات او القطاعات في الحياة قاعدة تتموضع عليها وتتحدد تبعا لها الابعاد الاخرى . فالحركية الاجتماعية لايمكن ان تقيد ببنى فوقية وبنى تحتية كما هو الامر في الماركسية او بالهو ـ الانا ـ الانا الاعلى كما هو الامر في الفرويدية. ذلك أنها ذات ابعاد متعددة تنطلق من قاعدة لاتشكل بعدا وانما اساسا .

سيكون الرسم التخطيطي اذن لهذه الحركة عبارة عن رسم شعاعي يسجل ازدهار مختلف الابعاد او المقولات لحياة مجتمع ما . وسيكون ((رسما بنائيا ، لكنه ايضا تطوري من حيث انه يسجل الاختلاف التدريجي لفعاليات الجماعة البدائية . وهو ايضا تاريخي،

لأنه يصور الازدهار المباشر لهذه المجتمعات منـذ القرن التاسع عشر حيث تلتقي الثورة البورجوازية وأول ثورة صناعية . وهو كذلك تجريبي ، بما أن كل ممارسة حالية تميّز على الاقل جزئيا بوصفها قطاعا او بعدا او منظومة او مقولة في الحياة الاجتماعية))(١٢) .

ماهي هذه القاعدة ؟ ، وما هي هذه الابعاد ؟ .

القاعدة هي بطبيعة الحال واحدة : الطبيعة (وبيرك يتبنى المعنى الذي يضفيه ماركس على هذه الكلمة كليا) . امـا الابعاد فمن الممكن أن تكونلامحدودة : بعـد التكنولوجيا والجماليات والمقدسات والنشاط الحر ... الخ .

يتحقق التقدم ، على المستوى النظري ، بتقارب مستوى الابعـاد المختلفـة جميعا بوصفها تنطلق كلها من قاعدة واحدة . ان تعددية هذه الابعاد يمكن ان نلاحظ بوضوح على مستوى الحياة اليومية ، أما على مستوى العلاقات فاننا ازاء نوعين منها : علاقات كل واحد من هذه الابعاد مع القاعدة من جهة والعلاقات التبادلية بين مختلف الابعاد من جهة اخرى . غير انه باضافة المجموع الاجتماعي يمكننا اضافة نوع آخر من العلاقات ونعني به علاقة هذا المجموع بتجربته المعاشة .

اذا حاولنا الآن تعديل هـذا الرسم التخطيطي الشعاعي في ضوء التطور التاريخي الموضوعي لواقعما لكان علينا أن نحدّ فيه من بعض الابعاد ، في حين نترك بعـدا او اكثر يصل الى اقصى نقطة في الرسم وذلك حسب المرحلة التاريخية التي نعمل على تحليلها (والخطوط الافقية في الرسم تشير الى مختلف المراحل التاريخية) . سنلاحظ مثلا بصدد المجتمعات الصناعية ان ثمة قفزة هائلة يسجلها البعد التكنولوجي منـذ القرن التاسع عشر ، في حين أن الابعاد المورفولوجية التنظيمية او الميـارية لاتكاد تقارن به . سيعكس الرسم التخطيطي اذن في هذه الحالة نوعا من اللاتناسق والشقاق ، هو ماتراه في الواقع عجزا في التوازن وتناقضات تسم العصر الصناعي . فهل نتحدث اذن عن ((تقدم)) أو عن ((التقدم)) ؟ .

يشير بيرك الى ان قفزة البعد التكنولوجي قد سجلت تقدما هائـلا . غير أن اعتبـار هذه القفزة هي ((التقدم)) يرجع الى ان العالم الذي تحكمه التكنولوجيا قد صاغ لنفسه فكرة عن التقدم من وجهة نظره هو ؛ الا ان هذه الفكرة تعاني من سوء السمعة نظرا لفقدان

---

(١٢) De-réductiou de L'historicité (عدم تقييد التاريخيه) ،
محاضرة افتتاحية لجاك بيرك في الحلقة الدراسية لـ Aupelf ، لوفان ١٩٧٣ .

التوازن ولاستحكام اللاتناسق وسيطرة الخيبة والاحباط على الشخصية الفردية والجماعية. والوصول الى تحقيق توازن نسبي لايمكن أن يتم الا مع أخذ الابعاد الاخرى بعين الاعتبار. صحيح انها مشروطة بالبعد الاكثر حركية ، ونعني به البعد التكنولوجي ، الا أن هذا الاشراط لايتناول المضمون الخاص لكل منها وانما يرتبط بايقاع حركيتها . بمعنى ((اجبار الابعاد الاخرى على ان تزدهر وفق نفس الحيوية والحركية التي تميز البعد الاكثر تسارعا في هذا المجتمع ، أي بالنسبة لعصرنا ، التكنولوجيا . بيد أن ازدهار هذه الحركية في الابعاد الاخرى سوف يتم بطريقة خاصة بكل بعد على حدة . ان تقدم التقنية على سبيل المثال ، ليس ذا طبيعة تؤدي الى القضاء بعد أجل طويل او قصير على الاعتقاد الديني كما ظن بعض الوضعيين في فرنسا في القرن التاسع عشر وكثير منهم اليوم ، وانما سيرغم الاعتقاد الديني على أن يتلبس بطريقته الخاصة أساليب متجددة وأشكالا متجددة لاتفعل في الواقع اكثر من أن تعكس التسارعات التاريخية لعصرنا)) (١٣) .

منذئذ ، فان الديالكتيك يغدو تعدديا ، لاشقاقيا ، ويتحقق على مستوى مختلف الابعاد في علاقتها التبادلية فيما بينها ، وفي علاقتها مع القاعدة التي تنطلق منها . وبقدر مايحقق المجتمع ابداعية ، على مستوى مختلف الابعاد ، تقترب في ايقاعها من ايقاع ابداعيته في البعد الاكثر تقدما ، بقدر ما يتحقق هذا الديالكتيك التعددي في افضل صوره ، بحيث يبلغ المجتمع شدة ابداعية عامة وتوازنا نسبيا بين مختلف فعالياته (١٤) . بذلك يمكن أن نلاحظ الى أي حد يبدو كل من مصطلحي التقدم والتخلف مصطلحا نسبيا وقاصرا ، في واقع المجتمعات المختلفة في عصرنا ، عن التعبير عن حالة كل منها .

لقد اشرنا إلى أنه لايمكن قيام حضارة عالمية حقيقية الا اذا أخذ التعدد الثقافي بعين الاعتبار . وتعدد منطق التقدم يتيح لنا أن نصل الى أساس هذا التعدد في الهويات الجماعية

(١٣) من مقابلة مسجلة مع بيرك في ١٩٧٥/٣/٢٤ .

(١٤) حاول السيد أحمد علبي أن يقدم لنا فكرة عن نظرية بيرك هذه ، ويبدو انه كان - بسبب من أفكاره القبلية - غير قادر على ادراك ان هذه النظرية تعتبر - في الاساس - نقدا وتجاوزا لكل ما يعتبره هو نقدا لها ، فضلا عن قيامه - احيانا - بنقد النظرية اعتمادا على أحد مقدماتها الاساسية ((العلاقة بين الابعاد ، والتفاوت فيما بينها... الخ)) ؛ ولذلك جاء عرضه خليطا بائسا من سوء الفهم والتحيز المسبق - وهوادنى ما يوصف به تلخيصه اذا شئنا الا نخوض في النوايا !! - . راجع الاداب ، العدد الاول - كانون الثاني (يناير) ١٩٧٤ ص (٥٠) .

أو الثقافات ونعني به مفهوم الخصوصية . يكتب بيرك : « ان خصوم الخصوصية الذين يعتقدون بضرورة فرض نمط من أنماط الغرب الليبرالي أو الغرب الاشتراكي على الكرة الارضية كلها يطابقون بين الخصوصية والمحافظة ... بيد أن كل مجتمع يريد أن يصل الى العالمية الانسانية أو التاريخية لايمكن أن يصل الا انطلاقا من مواقعه ومن نفسه . فماهي هذه الخصوصية ؟ . انها معادلة ، علاقة خاصة بالمجموع المنظور اليه ، بين علاقات أبعاده فيما بينها من ناحية ، وفيما بينه وبين قاعدته من ناحية ثانية ، وبينه وبين تجربته المعاشة الجمعية من جهة ثالثة . وكل من يتمكن من وصف العلاقة بين هذه الاشياء الثلاثة يقدم بيانا عن الخصوصية في مجموع اجتماعي . » (١٥) . هذا يعني أن الخصوصية لاتقوم على مضمون موضوعي ثابت ، وانما تقوم على علاقة تميز منظومة ما عن غيرها . لقد استمرت اللغة الفارسية مثلا في الوجود على الرغم من ان الكلمات العربية تصل لدى بعض كتابها حتى نسبة ٦٠٪ . ذلك ان اللغة لاتقوم على كلمات وانما على علاقات اي على منظومة ، يعني استمرارها استمرار المجتمع الذي تنتمي اليه . أما الاصالة ، فلن تعني ، انطلاقا مما سبق، مقاومة التقنية باسم تراث عريق ، أي لن تقوم على نفي التطور المادي باسم الهوية الجماعية، كما انها ، بالمقابل ، لن تنتفي في حال تحقيق التطور المادي ، وانما ستمنى ببساطة الرجوع الى القواعد . لقد قلنا ان العلاقة مع القواعد هي جزء من كل يكون خصوصية مجتمع ما . لكن ما الذي نعنيه بقاعدة مجموع اجتماعي محدد ؟ . انها « اكثر مستويات تشابكاته مع دعامته الطبيعية مباشرة . على ان القول بالبيئة يستدعي أيضا ادخال ماضي المجتمع ، بل وحتى ماضيه الاكثر ابتعادا في الحساب ، فضلا عن أن العلاقة مع الذات الاخرى ، تعتبر كذلك جزءاً من هذه القاعدة » (١٦) .

ان النظر الى الاصالة من حيث هي العلاقة مع القواعد ، والنظر الى القواعد على النحو المشار اليه ، يؤدي بنا الى تعريف للطبقات الاجتماعية يوسع تعريفها السوسيولوجي بجعله تعريفا انتربولوجيا : « فالطبقات الاجتماعية لايجب أن تفسر ببساطة بالنسبة للمجتمع أو بالنسبة لعلاقات الانتاج بوجه خاص وانما يجب أن تفسر بالعلاقة مع علاقات اكثر اتساعا لهذا المجتمع مع الطبيعة » (١٧) : « فاكثر الناس استغراقا في التشابك مع الطبيعة هم الفلاحون الذين يحرثون الارض ، والعمال الذين يحرثون — اذا جاز التعبير —

(١٥) بيرك : عدم تقييد التاريخية ، لوفان ١٩٧٣ .
(١٦) المرجع السابق .
(١٧) من المقابلة المسجلة مع بيرك في ١٩٧٥/٢/٢٤ .

المادة . اما المثقفون والفنانون فانهم يقترحون على المجتمع علاقات بين تجربته المعاشة وبين اصـوله . » (١٨) .

● ● ●

في ضوء هذا العرض الموجز لنظرية تعدد منطق تقدم الحركية الاجتماعية يمكن الان ان نستعيد السؤال الاساسي الذي سيكون محور الكتاب ونعني بـه التساؤل عـن وجـود ثقافة عربية معاصرة . وسيكون بوسعنا منذ الان أن نرى مشروع الاجابة : فانطلاقا من اعتبار الثقافة حركة الكلية الاجتماعية في جهدها للتعبير عن نفسها والبحث عن دلالاتها ، سيتركز البحث حول مختلف ابعاد هذه الحركة في المجتمع العربي الشامل ، في مستوياتها بالعلاقة

(١٨) عدم تقييد التاريخية : آمل ان يكون هـذا العرض التخطيطي المبسط واضحا للقارىء . على انه اذا شاء التفصيل فبوسعه الرجوع الى المصادر التي اعتمدنا عليها في وضع هذا العرض : هناك بطبيعة الحال كتاب بيرك موضوع هذا العرض ، كلمة العرب للعالم الجديد ، وهناك من ناحية اخرى دراسة بيرك : Logiques Plurales du Progrés (تعدد منطق التقدم) التي نشرت في مجلة ديوجين ـ الطبعة الفرنسية ، العدد(٧٩)ـ ١٩٧٢ وفي الطبعة العربية في العدد(٢٤)ـ ١٩٧٤ بترجمة الدكتور عثمان امين . وايضا محاضرة بيرك الافتتاحية للحلقة الدراسية Aupel f في لوفان تحت عنوان « عدم تقييد التاريخية De - réduction de De L'historicité » (١٩٧٣) . ثم الفصل الخامس من القسم الاول من كتاب بيرك : L'orient second (الشرق الثاني) بعنوان : ماهي القاعدة ؟ منشورات غاليمار ١٩٧٠ ؛ ثم مقالة بيرك Pluriels (التعدد) المنشورة في عدد شهر آب ١٩٧٢ من مجلة Esprit .

ونود أن نشير هنا الى ان قول بيرك « ان التقنية تشرط الابعاد الاخرى في الحياة الاجتماعية » لايعني ان هذه الابعاد تصدر عن التقنية بوصفها قاعدة ـ والا لما اختلف قوله في ذلك عما تقوله الماركسية الوضعية ـ وانما يعني أنها ترغم الابعاد الاخرى على أن تزدهر وفق نفس الحيوية أو الحركية التي تزدهر بوصفها البعد الاكثر تسارعا في عصرنا . كما أن كثيرا من الفعاليات التي تنظر اليها الماركسية الوضعية على انها بنى فوقية لا اصل لها في الاقتصاد الذي تعتبره قاعدة أو بنية تحتية . ولابد من الاشارة أننا هنا بصدد الحديث عن تكنولوجيا لاعن اقتصاد . ان دیالکتیك المجتمعات ليس ديالكتيكا ثنائيا وانما هو ديالكتيك تعددي .

مع البعد الاكثر انطلاقا في عصرنا ونعني به البعد التكنولوجي الذي يفرض ايقاعه بقوة ؛ في علاقاتها مع القاعدة الاساسية للمجتمع العربي ، أي في مقدار أصالتها ومانمنيه ايضاهده القاعدة من ماض ثقافي وتاريخي ؛ ثم في مستوى التعبير عن هذه الحركة جماليا : في الشعر او في القصة أو في الرواية او في المسرح أو في السينما .

وسيتم رصد مختلف انواع التفاوت والخلل في مستويات هذه الأبعاد وفيعلاقاتها فيمابينها. وبايجاز سيتم البحث عن الابداعية في تحققها في مختلفابعاد الحركيةالاجتماعية ،ومستوى هذه الابداعية بالمقارنة مع تسارعات عصرنا الاساسية .

يبدأ بيرك من العنصر المشترك بين القطبين اللذين تكشف المشاهد العمرانية في المدن العربية عن تعارضهما ونعني به اللغة . على أن النظر إلى اللغة العربية يجب أن يتم ضمن «« اطار مجموع التطورات اللغوية التي يشهدها العالم منذ قرن ونصف »» (١٩) . وفي هذا المجال يقدم العالم اللغوي رومان جاكوبسون فرضية بالغة الاهمية تتناول هذه التطورات وردت في مقال شهير له «« ماهو الشعر »» (٢٠) ويستعيدها بيرك في بداية بحثه : يلاحظ جاكوبسون «« أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان عصر تضخم مفاجيء فيالدلالات اللغوية . وقد جهدت اكثر التظاهرات الثقافية نمطية في هذه الحقبة لكي تخفي باي ثمن هذا التضخم اللفظي ولكي تزيد بكل الوسائل الثقة بالكلمة ، كلمة الورق هذه : وضعية وواقعية ساذجة في الفلسفة ، ليبرالية في السياسية ، اتجاه نحوي في علم اللغة ، خداعية مهدهدة في الأدب وعلى المسرح ؛ وأيا كان المقصود هنا : سواء اكان الامر مجرد ايحاء طبيعي ساذج أو ايحاء انحطاطي أو احادي تصوري أو مناهج ذرية لعلم الأدب (وللعلم بشكل عام في واقع الأمر) ، فقد ثبت ، بفعل مختلف هذه الوسائل ، رصيد الكلمة وتعزّز الايمـان بقيمتها الحقيقية »» .

على انه بدون تحديد العمليات التي أدت الى هذا التضخم ، فان هذه الفرضيةتظل ناقصة . ولذلك فإن بيرك يستدعي معطيات علم الاجتماع التاريخي لاتمامها من هذهالناحية.

فلم يكن التضخم اللفظي ظاهرة معزولة ولا يمكن له ان يكون كذلك . ولوضـع هذه

---

(١٩) كلمة العرب للعالم الجديد ، ص (٣٩) .

(٢٠) مقال كتبهجاكوبسون في١٩٢٣–١٩٢٤ ، ونشر بالفرنسيةفيكتاب Questions De poétique من منشورات Seuil باريس ١٩٧٣ . راجع ايضا ص (٣٩) من كتاب بيرك المذكور .

الظاهرة في اطارها الاجتماعي التاريخي المناسب لابد من العودة الى جذور كل التسارعات التي شهدها ذلك العصر ، ونعني بها الثورة الصناعية . فقد كان التوسع غير المحدود في المضمون المادي والاقتصادي والتقني للمجتمعات الغربية نتيجة لتقدم التكنولوجيا في نهاية القرن الثامن عشر ، ولم يكن توسع الكلمة سوى أحد الانتظامات Régularité التي حاولت هذه المجتمعات تحقيقها آنذاك بصيغ بالغة الاختلاف والتنوع . على ان الثورة البورجوازية والتغير الاسلوبي الذي يطابق هو نفسه تغيرا في المخيلة وفي الـذوق تعتبـر انتظامات اخرى . وكان البحث عن توازن ابعاد الحركية الاجتماعية الاخـرى مـع البعـد التكنولوجي يتم تحت وطأة الاختلال ؛ بيد أن التوازن المنشود لن يتحقق ، وسينشر اختلال الابعاد المختلفة للفرد وللمجتمع شعور عدم الرضى الذي لن يجد متنفسه الوحيد الا عبر الادب والموسيقى والرسم ، وهو ما عرف بالموجة الرومانتيكية . بيد أن ابداعية الرومانتيكيين التي كانت خليقة بتحقيق توازن مع الخصائص المادية للعصر كان من صنع نخبة بعيدة عن الجماهير ، (فتوحد العبقرية سيتعرف نفسه رومانتيكيا) ، ولم يكن ثمة مقابل مورفولوجي للتحولات الهائلة سوى قناع الكلمات التي كانت تريد من خطورة الاختلال بمحاولة اخفائه . ذلك ان التوازن والانتظام لايمكن أن يتحقق الا بثورة تبلغ من العمق عمق ماوصل اليه البعد التكنولوجي الذي كان يمضي قدما . ومن هنا فاذا كان رومان جاكوبسون يحدد منتصف القرن التاسع عشر كلحظة انطلاق لظاهرة التضخم اللفظي ، فان بيرك يشير كذلك الى أن هذه اللحظة كانت أيضا لحظة صدور البيان الشيوعي .

وهي تشكل ايضا في تاريخ المجتمعات العربية حدا فاصلا بين مرحلتين : الانحطاط الذي كان ينتهي والنهضة التي كانت تبدأ . ولفهم ماكان يحدث على مستوى الظاهرة اللغوية العربية آنذاك لابد ايضا من العودة الى الجذر ، الى الثورة الصناعية ، بيد أننا سنكون هنا ازاء فارق اساسي : ففي حين كانت اللغة او اللغات الاوربية تحاول أن تحقق توازناً مع البعد التكنولوجي ضمن دائرة تاريخية واجتماعية محددة ، فان التوازن الذي ستسعى اليه المجتمعات العربية كان يختلف كليا : فالبعد التكنولوجي فيها لايزيد في تقدمه عن الابعاد الاخرى ، وهو لذلك ليس توازنا بين ابعاد حركية واحدة ، وانما هو توازن حركية مع حركية اخرى ، بل مع اهم ابعاد هذه الحركية الاخرى واكثرها تسارعا وهو البعد التكنولوجي . ومن هنا ، فإن التقدم كان يستقبل باعتباره ضياعا ، أما اللغة فقد قدمت ايضا موازنا للجهد التعويضي الذي تمثل في ظاهرة التضخم اللفظي في أوربا مـع فارقـين يستمـدان أصولهما من الاختلاف المشار اليه : ((فاللغة العربية كانت تصطدم ببيان قديم كرسـه نموذج يستحيل تجاوزه هو القرآن من جهة ، وكان عليها ، من جهة أخرى ، أن تستعير معظم مضامين الاخر الجديدة . وسيبقى الفحوى الحقيقي للكلمة العربية كامنا لامـدطويل

في جهد القائل كيما يتكيف مع العالم الحديث مع محافظته فيه على هويته اكثر من كمونه فيما تشير اليه أو تعنيه » (٢١) .

كانت المشكلة في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر بالنسبة للمجتمعات العربية تتركز فيما اذا كان بوسع هذه المجتمعات أن تكون خلاقة ومبدعة على مختلف المستويات . ذلك أن الفصاحة تظل شيئا آخر يختلف كليا عن ابداع اعمال تليق بمستوى عظمة الماضي العريق . وكانت اكثر الاعمال الادبية لاتزيد عن كونها تقليدا لهذا الماضي بحيث كان ثمةمبرر لليأس من امكان انجاز تعبير حديث .

لكن الامكانات لم تكن تنقص اللغة العربية . وكان لابد من انتظار حركية الابعاد الاخرى في المجتمع لكي تواجه تحدي « الاخر » المتمثل في الغرب ، حركية بدأت قبل الحرب العالمية الاولى ، كما تتبدى هذه المواجهة في الخطب الدينية مع الشيخ محمد عبده ، والخطبة السياسية مع مصطفى كامل ، ولغة الصحافة التي أخذت بالتطور ، وكيما تتجلى كذلك في اعماق أدبية لئن لم ترتفع الى مستوى الروائع الكلاسيكية فانها تكرس مع ذلك قابلية هذه اللغة على التجدد ، وتعد للقفزة في العملية الحضارية الجديدة التي بدأت قبل ذلك بنحو نصف قرن ، ونعني بها النهضة .

ومع ذلك فقد كان لابد من أن يتحرك البعد التكنولوجي لكي تتم القفزة الحقيقية في اللغة : « كان على العالم العربي أن ينتظر الثلاثينات لكي يبدأ جهده التصنيعي »(٢٢) . وهو جهد لن يتوقف بعد ذلك ، آنذاك ، سيضع طلعت حرب العمل الاقتصادي والعمل اللغوي على خطين متوازيين : (لابد أن تكون اللغة العربية لغة المصارف ايضا) ، وسيكون بوسعنا أن نميز عددا من الملامح الاساسية التي تعكس محاولة اللغة العربية تكوين انتظام يتوازن مع تجدد أبعاد الحركية الاجتماعية : « تقدم في مجال التعبير عن التقنية ، ومحاولة للتقريب بين اللغة المكتوبة واللغة المحكية عبر هذه اللغة الثالثة أو اللغة الوسطى التي تؤلف اليوم لغة الصحافة والاذاعة . ذلك أنه كان لابد للغة من ان تكون قادرة على نقل التجارب الحديثة وان تخضع للتجدد المستمر في الحياة » (٢٣) . بيد أن اللغة الوسطى لم تكن وليست في نظر عديد من المثقفين العرب الوسيلة الوحيدة لتطوير اللغة . لقد كان طه حسين يمثل مثلا

---

(٢١) كلمة العرب للعالم الجديد ، ص (٤٢) .

(٢٢) المرجع السابق ، ص (٥٢) .

(٢٣) المرجع السابق ، ص (٥٤) .

على تحقيق اسلوب يستعيد عبره العبقرية الكلاسيكية لكاتب كالجاحظ لاستنباتها من مفاهيم جديدة . وعلى النقيض من هذه المحاولة كان ثمة محاولة تتطور ببطء ولكن بثبات : اللهجات العامية ، وهي اخطر مايهدد الابداعية العربية .

ومهما يكن من امر ، فان جهد اللغة قد بدا اكثر فاعلية من غيره ، فانعكس تقدمها في انكماشها الذي يجعلها تبدو ملتصقة اكثر فاكثر لابالواقع فحسب ، بل بواقعها نفسه الذي هو رهانها الخاص . لقد بات واضحا اليوم ان اللغة العربية تعالج اكثر المشكلات المعاصرة دقة وتعقيدا .

● ● ●

لكن لتطوير اللغة وجها آخر ، لعله اهم وجوهها ، ونعني به مشكلة التعريب . بيد ان بيرك يطرح هذه المشكلة ضمن اطار آخر غير اطار اللغة الذي انطلق منه ، باعتبارها ترتبط في الحقيقة بواقعة بارزة في التاريخ العربي المعاصر : واقعة الوحدة والتعدد .

على المستوى التاريخي ، تبدو هذه الواقعة بجلاء في حقيقتين بارزتين : فهناك من جهة عالم عربي واحد ، اذا نظر اليه من خلال تراثه ولغته ومثله وتضامن اجزائه ، وهناك من جهة مقابلة عالم عربي متعدد ، اذا نظر اليه من خلال الاختلافات الاجتماعية .

على المستوى الثقافي ـ التاريخي ، هناك ايضا الثقافة الشاملة الواحدة والثقافات الفرعية المحلية Sous-Culture

وعلى مستوى الثقافة الواحدة ، هناك اللغة الواحدة من ناحية ، والتعددية اللغوية Hétérophonie من ناحية اخرى : ترتبط مشكلة التعريب بالاولى ، ويرتبط تحقيق التقدم والحداثة بالاخرى .

وعلى مختلف المستويات يقدم بيرك بيانا عن الوقائع وتحليلا يؤدي الى صياغة أسئلة حاسمة : علاقة المغرب بالمشرق : الى أي مستوى من تصنيف الجماعات يريد المغرب أن يضع نفسه بالعلاقة مع بقية العالم العربي : المجتمعات الشاملة ام الجزئية الشاملة ام الشاملة كليا ؟ ؛ والوحدة العربية : ان بوسع هذه الوحدة ان تتحقق ، بل لابد من تحقيقها ، ولكن لابد من عدم المطابقة بين الواقع والحلم ، ولابد من التساؤل والاجابة فعليا وواقعيا عن هذا التساؤل : ما الوحدوي على مستوى الواقع في العالم العربي وما المتعدد ؟ ، والتعريب : مشكلة ذات وجهين ، وجه يتعلق بجهد التحرر من آثار المرحلة الاستعمارية ويتجلى بوجه

خاص في المغرب العربي ، وآخر يتعلق بالحداثة ويتناول العالم العربي ككل . غير ان المشكلة في وجهيها لابد من أن تطرح في نظر بيرك بمصطلحات بناء ابداعية عربية باللغة العربية (٢٤)، وهي مشكلة لاتطرح الا بالعلاقة الحميمة والواقعية مع حركة العالم ، وهذا يعني ان يصاحب تعريب الكلمة شرطيا تحديث المجتمعات العربية . أما فيما يتعلق بالوجه الاول فيلاحظ بيرك ان التعريب يجب الا يعني الاقتصار في مجال التعليم على اللغة الام . فالتعددية اللغوية يمكن ان تحقق نتائج بالغة الاهمية ، بحيث لن تلبث ان تفرض نفسها على المجتمعات الغربية نفسها : فاللغة الام تحافظ في وعي الطفل على القواعد العميقة وتضمن استمرار الهوية وتحقق جدليته الطبيعة والثقافة التي لاتنتهي ، في حين تؤدي اللغة الثانية وظائف محددة لها مسبقا . وستتيح الفوارق بين اللغات السامية والهندو ـ أوربية امكان الحصول على تراكيب خصبة كتلك التي حفل بها في العصور الكلاسيكية نثر البيروني وابن المقفع .

ذلك لن يعني بطبيعة الحال انكارا لاختلاف الثقافات ، ((فمن حق الثقافة العربية ان تطالب بحقها في الاختلاف)) .

على ان تعليم اللغات ليس إلا جزءاً من التعليم بوجه عام . ويخصص بيرك لهذا المجال فصلاً كاملاً يستعرض في قسم منه سيرة واحد من كبار المثقفين العرب ، ونعني به طه حسين، الذي يجد بيرك في حياته وأعماله ومسيرته نموذجا يرتبط عضويا بالمسيرة الثقافية العربية منذ الربع الأول من هذا القرن . ومن أعمال طه حسين ، وبشكل خاص كتابه البالغ الاهمية

---

(٢٤) وهذا هو السبب في اقتصار بيرك في كتابه على تحليل الاعمال التي تمت كتابتها باللغة العربية أساسا مستبعدا بذلك كثيرا من اعمال العرب المكتوبة باللغات الاخرى والتي لاينكر أهميتها ، لكنه لايرى فيها ابداعية عربية خالصة ما دامت كتابتها قد تمت بلغات أخرى . ويرد بيرك على المعترضين : ((عندما يعتبر العرب ابن المقفع عربيا رغم أصله الفارسي فذلك لان ابداعيته قد تمت باللغة العربية . ذلك أن هذه الابداعية تجعل من النسب عنصرا لاوزن له بالمقارنة معها ... ان المؤلفين العرب الذين يكتبون بالفرنسية أو الانكليزية يكوّنون شيئا آخر غير الروافد العربية للاداب الفرنسية والانكليزية . مايهم هو اللغة ؛ والتعريب ليس مجرد تطوير الدلالة وانما هو تطوير الاشياء أيضا ، وعليه ان يترجم حركة كلية يدخل ويتصرف فيها الوقائع والدلالات » ـ من المقابلة المسجلة في ١٩٧٥/٢/٢٤ ـ

((مستقبل الثقافة في مصر)) (١٩٤٤) يكشف بيرك عن مختلف المنظورات التي يقدمها العرب عن التربية والتعليم ، منتقلاً الى كتاب جميل صليبا ((مستقبل التربية في الشرق العربي)) (١٩٦٢) ، ومختتماً بمناقشة كتاب عبد الله عبد الدايم ((التخطيط التربوي)) (١٩٦٦).

● ● ●

لئن كانت اللغة العربية منذ منتصف القرن الماضي قد حاولت بجهد تعويضي في البداية مالبث فيما بعد أن استحال إلى جهد ابداعي ، ان تؤسس عملية النهضة الحضارية ، فإن الثوريين العرب بالمقابل كانوا قد ((اكتشفوا أن التقدم إما أن يكون شاملاً أولا يكون ، وحطموا ، بالانجازات المباشرة ، كل الصيغ الاستعمارية القديمة التي تحدثت عن استحالة التصنيع بسبب القدرية او العجز)) . ((لقد غدا المعمل من صميم مشهد الحياة العربية)) ومع ذلك فان من الممكن التساؤل : إلى أي حد يمكن اعتبار المصانع الجاهزة التي تتزايد في المنطقة العربية محققة لتطور فعلي ؟ . من المؤكد ـ يقول بيرك ـ أنها تقاس بالخدمات التي تؤديها ، وبالدلالات الجديدة التي تستثيرها في مجمل الحركية الاجتماعية : بالقيم المضافة إلى الانتاج الوطني ، وبما تعكسه لدى المواطن العربي من انتهاج التصنيع ، وبالشروط التي توفرها لتطوير طبقة عاملة وقطاع نقابي ... كل ذلك يرسم للمستقبل نموذجا انسانيا جديداً . المصنع .. بل وكذلك الثقافة الاقتصادية والثقافة السياسية ، ذلك انها تعكس اليوم كلها صورة عن تبادل وتطور مختلف انماط الحركية الاجتماعية الذي هو معيار التقدم الحقيقي.

لكن السؤال ما يزال مطروحاً . فالابداعية الحقيقية لايمكن أن تتحقق الا عندما يعاد صنع الآلة المستوردة وبناء المعمل قطعة قطعة بايد وطنية ، وإلا عندما يصنع المجتمع من الالات ما يكفي كيلا يتوقف في جهده من أجل التجديد على الاجنبي .

هذه الابداعية ، هل يعجز العرب عن تحقيقها ؟ .

يكتب بيرك بايمان ، ولكن بمرارة أيضاً : ليست المعلومات هي التي تنقص العرب ، لا ولا الاستعدادات أو الشخصيات . ان الصحف العربية تشير مثلاً إلى الدكتور مشرفة في مصر ، والى آخرين ، ولكن ما عدد الشخصيات التي يشار اليها والتي تمارس فعالياتها الخلاقة ومبادهاتها الصناعية أوالاكاديمية في البلاد الأجنبية ومن أجل هذه البلاد الأجنبية؟...
((لكن ذلك ، في نهاية الأمر ، نتيجة خطاكم ! (٢٥)

---

(٢٥) يناقش بيرك المشكلة التي يثيرها السؤال الاخير في هذه الصيغة الحوارية التي نترجمها للقارىء حرفيا . راجع ص (١٠٤) و (١٠٥) .

(٢٦) من الكتاب الذي يترجم له معلقته الشهيرة الى الفرنسية ترجمة فريدة تصل الى درجة اعادة ابداعها .

- أشك في ذلك .

- ان تكوينكم اياهم قد جعل منهم منفيين بالقوة . لقد فصلتهم شهاداتهم عن بلادهم.

- أوانها جعلت منهم سفراء أو وزراء بدلاً من ان تجعل منهم بحائين اواطباءمحليين.

- كان ذلك عملاً شنيعاً .

- ولكنه مشروع ناجح . ففي القرى المغربية اليوم يستبدل الطبيب الفرنسيباطباء بلغار او صينيين في حين يفتتح الطبيب المغربي عيادة خاصة ضخمة .

- انك تبالغ .

- أبالغ ! لنتابع مع ذلك البحث معاً عن المسؤولين عن ضرر تصريف حملةالشهادات.

- انهم منفيون بالقوة . لقد حططتم من عزائمهم . وكان طبيعياً أن تستعيدهم إلى سوقكم العالمي الشهير ، وأن تستردوا منهم اكثر مما صرفتم عليهم من منح وأساتذة وادوات و ... ، ومع ذلك فان المواطنين الصالحين يبقون في اعمالهم .

- اتراك ستقول لي ، بناء على ذلك ، أن بلادكقد خصصت لهمكانا ومنحتهمالفرصة لكي يحققوا ذواتهم ويعملوا ويتكلموا ؟ .

- لن اذهب بعيداً ، لكنه خطاهم بعد كل شيء .

- انني أشك في ذلك أيضاً .

- انهم مثقفون معزولون عن الجماهير .

- في حين انكم ، انتم ، الشعب .. اليس كذلك ؟ .

- انت وانا ، يمكن ان نتفق على شيء واحد على الاقل ...

- نعم : على ضرورة القيام بترحيل الثقافة وتكوين المثقفين إلى الوطن ...

- وماذا ايضا ؟ .

- على ضرورةانتتخلىعنهذه الطريقةفي التربيةالتيلاتقومالا علىالاغراءاتوالرشوات.

- وماذا ايضا ؟ .

- هذه ، تمنيكم الآن انتم على الأقل .

- ماهي اذن ؟ .

- حرية التعبير بالنسبة لمثقفيكم ، دون أن نتحدث عن الحريات الاخرى ! .

- ها .. ها ... الحريات البورجوازية ! .

ـ ان على الحرية الاشتراكية ان تزيد منها لا ان ترجع القهقرى وراء تلك الحريات.. بدون ذلك ، فان الخروج سيستمر .

ـ لقد أسميناً «سمة الخروج» .

ـ من تعني بضمير «نا» ؟ .

● ● ●

لقد تركز القسم الاول من كتاب بيرك ، الذي حاولنا ابراز محاوره الاساسية ، على تحديد ملامح الثقافة العربية المعاصرة في علاقتها مع نفسها وفي علاقتها مع ثقافة عالية تنتمي للعصر الحديث . اما في القسم الثاني ، فانه ينتقل الى مشروع آخر يبدو للوهلة الاولى وكانه لايمت للاول بصلة ، لكنه يرتبط به في الحقيقة برباط عضوي : علاقة هذه الثقافة بماضيها الخاص .

ولكي يبرز الى العيان ملامح هذه العلاقة ، فانه يدعو قارئه للقيام معه برحلة في الزمان وفي المكان ! سيمضي في الزمان الى العصر الجاهلي ثم الى عصر القرآن ، وفي المكان سيحط رحاله في ارض الجزيرة العربية : ارض اليوم وارض الامس وسيقتفي ، في النصف الثاني من القرن العشرين ، آثار امرىء القيس .

هل هي عودة الى الاستشراق ؟ .

نعم ولا ! .

نعم ، من حيث ان الاقتراب من الشعر الجاهلي ومن القرآن يتطلب اختصاصا ومنهجا خصوصيا ، مايزالان ، بالنسبة للمثقفين الغربيين ، وقفا على الاستشراق .

ولا ، من حيث إن الاقتراب الذي يقوم به بيرك ينطلق من الاستشراق لكي يتجاوزه ويفيض عنه . ذلك أن موضوع هذا الاقتراب ليس الشعر العربي الكلاسيكي والقرآن في ذاتهما ، وانما بوصفهما مرجعين أساسيين للثقافة العربية المعاصرة ، أي ، العلاقة بينهما وبين هذه الثقافة .

ولا ، ايضا ، من حيث ان اختيار الجزيرة العربية مكاناً لهذه الرحلة يحمل اكثر من دلالة : فهذه المنطقة من العالم العربي ، التي كانت مهد الحضارة العربية الكلاسيكية ،

تقع الآن في منطقة بين الماضي والحاضر ، بين الخام والمصنوع . وبسبب هذاالموقع فهيتبدو اكثر المناطق العربية صلاحية لدراسة ميدانية للعملية الحضارية الراهنة ، او بتعبيرادق ، لاساس هذه العملية . فهنا ، يمكن استكشاف الكيفية التي تتم بها معادلة تانيسالطبيعة وتطبيع الانسان ، المعيار الحقيقي ، منذ الآن ، لكل أصالة .

ولتحقيق هذه الرحلة تجتمع موادعديدة : الوثيقة والشهادةالحية والابداعالشعري . تتداخل أو توضع جميعا في علاقات متداخلة لكي تعكس الصورة : فاذا كان يمكن الافتراض أن ((الشعر العربي كان في بداية القرن السادسالميلادي ثورةالثقافة والمجتمعات العربية ، فان ثورة القرآن كانت اشد حسما بقطعها صلاتها مع كل التقاليد القديمة ، مقدمة خطابا الهيا للانسانية جمعاء ، ومبدعة في آن واحد الكلمة والايقاع والتصنيف)) (٢٦) . هاتان الثورتان ، الشعر والقرآن ، اذا كانا أساس الثقافة العربية الكلاسيكية ، فانهما يتداخلان في الثقافة العربية المعاصرة ويتجلى هذا التداخل فيما يطلق عليه بيرك ((الذكرى)) .

على أن الرجوع الى القرآن وشعر الصحراء لايعني أن ((الذكرى)) تقتصر فيالثقافة العربية على هذه البدايات . فقد أضيف اليها خلال أربعة عشر قرنا ((استثنيات هائل للافكار وللسلوك وللاعمال ، كانت تعدلهما أحيانا وتناقضهما أحيانا اخرى)) . بيد أن هذه العلاقة ليست هي الوحيدة التي تكون الميراث العربي ، كما أنها لاتكفي لوحدها بطبيعة الحال لتعرّف كائنا تاريخيا كرسته الازمنة الحديثة لان يستخلص من أعماقه وأعماق الآخرين تجدّده الخاص . ذلك هو مايجعل المعادلة الصعبة ممكنة : الانفكاك عن الماضيدون التخلي عن الايمان به أو الاخلاص له ، معادلة يجد بيرك تعبيرها الجمالي في قصيدة لشاعر عربي معاصر تحمل اسم ((ميلاد)) (٢٧) .

● ● ●

ويجد كذلك تعبيرها في مجمل الانتاج الثقافي في العالم العربي . ففي القسم الثالثمن الكتاب سيركز على تعبير العرب عن أنفسهم وعن الدلالات التي يبحثون عنها . ويسجلبيرك في هذا الصدد أن جهد العرب لتأصيل المكتسبات والتحولات وجهدهم للمحافظة على هويتهم يتحقق بقدر من الغموض يحفل بالوعود وتعتوره النذر . والخطر الاكبر الذي يهدد مسيرتهم

---

(٢٦) كلمة العرب للعالم الجديد ، ص (١٧٧) .

(٢٧) سميح القاسم ، من ديوانه ((دمي على كفي))

هو هذه القطيعة القائمة بين تقدمهم في ميدان التكنولوجيا وبين حركة الابعاد الاخرى للانسان والجماعة .

على ان هذا الخطر بالذات هو الذي يمنح الثقافة العربية المعاصرة أهميتها القصوى من حيث انها تترجم أولا ، بتوقفها او بتراجعها ، واقعة استقلال مختلف أبعاد الحركية الاجتماعية في ممارستها ، كلاً لوحده ، دوره منفصلا عن غيره ، ومن حيث انها تستبق ، ثانيا كلاً من الممارسة والسياسة : الممارسة، لانها تتنبأ بالنمط الثقافي للابداع، والسياسة، من حيث هي جهد لاقامة التواصل بين مختلف القطاعات لبناء حركة شاملة ، وهو جهد لا يمكن للسياسة ان تحققه بدون مثل وصور ثورية ، اي بدون حدوس محض ثقافية .

ولكن ، كيف يمكن تفسير ظاهرة الاختلال في ثقافة ما ؟ .

لقد اشرنا في بداية هذا العرض الى ان بيرك ينظر الى الاختلال بوصفه ظاهرة لامفر منها، وهي ، على سلبيتها ، يمكن أن تلعب دورا ايجابيا في دفع مختلف أبعاد الحركة الاجتماعية نحو التقدم وفق ايقاع البعد الاكثر تسارعا . ولعل أوضح مثال على ذلك ، مايورده بيرك حول المعركة التي قامت بين مصطفى صادق الرافعي وطه حسين حول قضية الشعر الجاهلي. فقد استنفر الرافعي قوى التراث الاسلامي والمجتمع المصري في عصره ضد طه حسين الذي كان ، بجرأته ، يبدو داعية التقدم والتجديد . كان الرافعي يمثل قيما ثابتة في الثقافة العربية ، بينما كان طه حسين يمثل اختلالا في هذه الثقافة . لكن هذا الاختلال لم يكن الا انتظاما موقوفا ، لن يلبث أن يعود الى حركته ، مع اقتراب الابعاد الاخرى منه .

ومن هنا فإن التساؤل سيتركز على العلاقة بين القيمة الجمالية والتاريخ ، ملغياً بذلك كل التساؤلات الاخرى عن أولية هذه أو ذاك . فالتحليل يكشف ـ كما يقول بيرك ـ عن وجود صلات حميمة ، بما ان الثقافة ليست في نهاية التحليل سوى حركة الكلية الاجتماعية في بحثها عن تعبيرها وعن دلالاتها . على أن هذا البحث « يؤثر اساساً على المجموع الاجتماعي مثلما يتاثر به » . وبذلك يغدو العمل الابداعي « عمل يلتقي مع اتجاه الاكثرية بحيث يفسره تفسيراً عميقا ، وبحيث يظل هذا التفسير صالحا لامد طويل . انطلاقا من ذلك فان دراسة الاعمال الابداعية لن تكون خصبة الا اذا تمت في اطار الكشف عن التفاوت بين

الاستعدادات الاساسية وبين الخصائص الادبية او الفنية ، اي اطار العلاقة بين التعبيرية Expressivité والتاريخية Historicité (٢٨) .وضمن

هذا التطور يصوغ بيرك مختلف اشكاليات الابداع الفني والادبي في العالم العربي ، متعرضا بوجه خاص للموسيقى والرسم والنقد والرواية والقصة القصيرة والمقالة (٢٩) .

يبدا بيرك بوضع اساس فرضي لفحص نتائج تحديث الثقافة العربية ؛ وهو يقـوم على اساس ان تحديث هذه الثقافة يخضع ، كيفما كان عليه جانب الاستمرارية فيها ، الـى ازدهار في الانواع والى شروط في الشكل توقف ، في الحقبة الراهنة ، على الثقافـات السائدة في العالم . ويتحقق ذلك وفق صيغ يسيطر فيهـا حسب الحالة التقـارب او التصارع ، بما يؤدي الى نتائج جمالية واجتماعية في آن واحد .

وانطلاقا من ذلك يرسم بيرك معالم التطور الذي طرا على مختلف الانواع الادبيةوالفنية في الثقافة العربية المعاصرة على النحو التالي :

---

(٢٨) ((التاريخية)) — في نظر بيرك — لاتقتصر على مشاركةمجتمع ما في التاريخ فحسب وانما تتجاوز ذلك الى وعيه والى التعبير عن هذا الوعي . اما ((التعبيرية)) فهي بالنسبة للثقافة ، خلق أشكال من التعبير تتلاءم مع نفسها وتتجاوز ذاتها الى اسقاطات لاحقة . ان تعبيرية رامبو ومالارميه مثلاكانت متقدمةعلى الثقافةواللغة الفرنسيتين في عصرهما .

— من المقابلة المسجلة في ١٩٧٥/٣/٢٤ — .

(٢٩) تتضمن الفصول التي خصصها بيرك لدراسة التعبير والدلالة فصلان رئيسيان يتألف أولهما من مقاطع مختارة بعناية فائقة من عشر قصص قصيرة ، وثانيهما من مقاطع مقتطفة من خمس روايات عربية . وقد عمل بيرك على أن يترك الكلمة عبر عملية ((المونتاج)) هذه للابداع الخيالي ، حسب تعبيره ، لكي تعكس لا الشخصية العربية والهوية العربية وملامح التجربة المعاشة الراهنة فحسب . وانما كذلك المستوى الفني والتكويني لهذه الاعمال الادبية . اختيرت مقاطع القصص القصيرة من قصص كل من عبد السلام العجيلي وفؤاد التكرلي وغادة السمان ويحيى حقي وزكريا تامر وحيدر حيدر ويوسف أدريس ومحمد المنسي قنديل ، أما مقاطع الروايات فقد اختيرت من أعمال كل من نجيب محفوظ وتوفيق يوسف عواد وجبرا ابراهيم جبرا والطيب الصالح . أما في مجال النقد ، فقداختار بيركدراسة النقاد الثلاثة : محمد مندور ولويس عوض وجبرا ابراهيم جبرا ؛ وفي مجال علم الاجتماع فقد درس كلا من علي الوردي والحسين فوزي .

((ـ من المؤكد ان امتياز المسرح أنه ابتدع ، لاوظيفته بالطبع ، وانما نمطا من التعبير النادر في الشرق حتى امد قريب . كذلك الرسم والنحت . والى حرية هـذه الحركـة يمكن ان نضيف ولا شك نجاحات هذه الانواع المبكرة والمؤكدة .

((ـ ولكن كيف يمكن النظر الى الآثار الماكسة في حالة السينما والتخييل الروائي؟. في الحالة الاولى ، نواجه فنا يعتمد الاقتصاد الصناعي ويمتد قدما عبر الاتصال الجماهيري. والحق أنه حتى الآن لم يكن للتوصل الى الجماهير والى التمويل الواسع للسينما المصرية التي تسود السوق مقابل ابداعي على الرغم من ظهور افلام ذات قيمة . وكان على السينما العربية ان تضحي بنفسها في سبيل الذوق المتوسط للجماهير العريضة . ان الحداثة تصطنع في السينما كتثاقف او كتسوية بين القديم والمستورد اكثر مما تصنع نفسها ابداعا.

((ـ وعلى الرغم من بعض النجاحات المشرقة في الرواية والقصة فان هذا النوع يعاني نفس هذا النمط من التناقض . فلم يكن على حظ من الجدة لكي يتحرر من تراث ، وكان كثير الجدة لكي يحقق تغيير استمرارية ما .

((ـ لكن الوضع نفسه ينعكس فيما يتعلق بالمقالة . ومن الممكن القول بصددها ان خصائصها على قدر شك المجتمع الذي تعبر عنه بما أنه يكون مادتها ويشرط في الوقت نفسه اسلوبها فضلا عن انها تشارك بتراث كان طه حسين يجد في الجاحظ مبدعه الاول.

((ـ اما بالنسبة للموسيقى ، فان الاعماق الشعبية حقا لقواعدها هي التي لاتتيح للحداثة ان تتوسل اليه الا ببعض الاسهامات الآلية وبنجاح التقليد الذي يقوم به بعض مديري المسارح . ولذلك فان هذه المصالحة ترضي جمهورا عريضا يرفض التجارب التي يقوم بها مؤلفون نادرون وفق الطريقة الحديثة ، في حين انها تنتمي في انواع اخرى ، كالبحث والرواية ، والى حد ما في الشعر ، الى أشكال جديدة في الابداعية))(٣٠) .

هذه النتائج تؤدي الى فكرة مؤداها ان مايجعل الابداع ممكنا في الانواع التي تستخدم الوسائل اللغوية انما هو حيوية اللغة العربية الاجتماعية وقوتها الجمالية ، بحيث كان يمكن اعادة تاصيل هذا الفن او ذاك . ومن هنا ، فان الشعر ، ـ كما يرى بيرك ـ الذي

---

(٣٠) كلمة العرب للعالم الجديد ، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣ .

هو اساسا عمل في اللغة ، يتمتع باولوية لغوية تطبع من نواح كثيرة الثقافة ان لم تسم المجتمعات العربية المعاصرة .

ان الدراسة المطولة التي يقوم بها بيرك لعدد من اعمال الشعراء العرب المعاصرين تتم عبر نفس المنظور ، ونعني به منظور العلاقة بين التاريخ والقيمة الجمالية التي يمتلكها الشعر الآن . وكان السؤال التي عملت هذه الدراسة على الاجابة عنه : بأي حد يتجاوز الابداع الجواب على الآخر والاستيحاء من الآخر او الثورة ضده ، سواء أكان هذا الآخر هو الاجنبي أم الاجداد ؟ .

يكتب بيرك : ((لقد كان الشعر العربي المعاصر ، شأنه شأن التكنولوجيا والنضال الاجتماعي ، احد الوسائل بالنسبة للعرب لكي يجدوا العالم في اعماقهم ولكي يؤكدوا انفسهم ازاءه ... ذلك ان التحليل الموضوعي لعدد من اعمال الشعراء المعاصرين يكشف فيها ما لايكشفه التحقيق العلمي في هذه المجتمعات الا نادرا))(٢١) .

ان العلاقة الحية بين الشاعر العربي المعاصر والواقع الذي يشارك فيه ويؤثر او يتأثر تقف وراء هذه الابداعية التي يمكن القول انها في المقدمة من ابداعيات الانواع الادبية الاخرى في الثقافة العربية المعاصرة . فالشعر المعاصر ، بتحقيقه اخطر ثورة في الادب العربي المعاصر ، اي بتحطيمه اوزان الخليل التي سار عليها الشعر العربي منذ أعماق العصر الجاهلي ، مع استمراره في الاخلاص للبنية الاساسية في هذا الشعر ، اي المنظومة اللغوية ، اي بتعبير آخر في علاقة هذا الشعر مع قاعدته ومع التجربة العاشة الواقعية والحركية الاجتماعية الراهنة انما امكن له ان يقدم التعبير الاعمق عن الثقافة العربية المعاصرة في جهدها لترجمة حركة الواقع وطرح مقدمات مستقبله .

★ ★ ★

هل يعني ذلك ان العملية الحضارية في العالم العربي قد استطاعت شق طريق لتجاوز التناقضات الاساسية التي فجرتها الثورة الصناعية في الغرب ؟ .

لقد اوضحت التحليلات السابقة مدى ضخامة المشكلات التي تواجهها هذه العملية منذ قرن ونصف على عديد من المستويات : مستوى التنمية التقنية ومستوى الهوية ،

---

(٢١) المرجع السابق ، ص ٣٠٦ .

مستوى العلاقة بين مختلف أبعاد الحركية الاجتماعية وتسارع نمو كل بعد وفق ايقاع البعد التكنولوجي . ومع ذلك ، فان تجربة العالم الثالث ، الذي يعيش ثورة التحرر من الاستعمار بكل أبعادها ، ومن ضمنه العالم العربي بطبيعة الحال ، قد طرحت أساساً لحل كل المشكلات التي تطرحها هذه الثورة ، ونعني به اعادة هذه المشكلات الى جذورها .

ولكن أية جذور ؟ .

يجيب بيرك : ((الجذور البيئية اولا . فكل مشكلة يجب أن تعاد الى مستوى التقاء المجتمع مع الطبيعة من جهة والى العالمية التي تفرضها مسيرة كل الشعوب نحو وحدة الكوكب الارضي من جهة اخرى . ثانيا ، وهذه الملاحظة تستخلص من الاولى ، فان هذا المشروع يجب أن يستعيد الانسان والجماعة بدءا من القاعدة ، اي بشكل جذري ، وهذا مايطلق عليه اسم الثورة . ثالثا ، ان هذا المجتمع ، المرغم على وضع هويته التي اكتسبها من أعماق العصور بمصطلحات العصور الحديثة ، لابد أن يخضع هذه الهوة الى حركة منتظمة . ذلك ان تثبيت هذه الهوية يعني قتلها ، فلا بد بالتالي من تفجير كل المشكلات وتوسيع مداها حتى تصل الى حدودها الانسانية الاساسية ، بما ان الجهد الاساسي هو رفض المجتمع بوصفه شكلاً لاعادة صنعه بوصفه ممارسة لامحدودة للانسان الجماعي . ان مشروعا من هذا القبيل لن يكون من فضائله الصبر والدراسة فحسب وانما المغامرة والرهان . رابعا ، المناداة بحق الاختلاف ، حق التخلص من صيغ وربما من قوانين العالم الصناعي))(٣٢) .

هل يعني ذلك التخلي عن صراع الطبقات ؟ .

مرة اخرى يحيل بيرك الاجابة الى حوار :

((ـ فصراع الطبقات اذن ؟ .

ـ اننا نضعه في حجمه الحقيقي ، وهو حجم ليس اجتماعيا فحسب وانما انتروبولوجي .

ـ انك تنزع منه ...

ـ التبسيط ؟ الاحتكار ؟ لا ، انه ليس الوحيد الذي يناضل في العالم . وهو امر

(٣٢) كلمة العرب ... ، ص ٣٥٣ .

ليس فيه مايحزن . واذا كان الهدف اكثر ضخامة من مجرد استعادة فضل القيمة المسروق ، واذا كان يعرّف على وجه الخصوص بوصفه استعادة لما بقي تحت الحساب ، فهل يغدو اقل اقناعا ؟ .

ــ احذر الغموض والتضليل .

ــ احذر التقييد والوهم .

ــ يبدو انك تريد القول ان البروليتاري الحقيقي ...

ــ ان البروليتاري الاكبر في العصر الصناعي هو الطبيعة ، وما هو موجود من طبيعة فينا . ولذلك فان الراسمالية تشوه المجتمع ، والى اجل الانسان وحتى الطبيعة .

ــ كانك تدافع عن الخائفين من التلوث .

ــ على العكس تماما . انني اظل مخلصا للتفاؤلية التكنولوجية التي كانت بالامس تفاؤليتكم ، والتي تقفون منها اليوم موقفا يتسم بالرصانة . الا اذا ...

ــ الا اذا ماذا ؟ .

ــ الا اذا كان المجتمع تعدديا ، ويزدهر في ابعاده المختلفة ، ومن بينها البعد التكنولوجي ، فان هذا الاخير يمارس جاذبيته على الابعاد الاخرى ، وعلى كل الابعاد الاخرى ان تتقدم ...

ــ اتقول ((تتقدم ؟)) ؟ .

ــ اقول تتقدم وفق ايقاعها ، ولكن وفق المنطق الخاص بكل منها .

ــ اعد ، ارجوك .

ــ ان الايمان بزمنية الازدهار الانساني في مختلف انماطه ، والايمان بالتسارعات التي يفرضها عليه المشروع الصناعي ، قد بات اليوم احد مصادرات الاشتراكية والديمقراطية وربما كان اكثرها صحة . لكن ...

ــ لكن ؟ .

ــ مايحطم هذا الاعتقاد ويتلفه أن تفرض على أبعاد مماثلة ومتداخلة ولكنها مستقلة ايقاع وحدود بعد واحد منها . اذا كنت تسمي ذلك ماركسية فانني اسميه وضعية بل من اكثر الوضعيات بدائية .

ــ لنعد ، ارجوك ، الى التلوث .

ان النادمين على النمو قد جعلوا منه فزاعة يستخدمها للقضاء على كل المطالب في

صرخة كبرى تدعو للهرب من العصر الصناعي .

ـ تقول ان الاتلاف يتجاوز الى حد كبير مجرد العلاقة بين الطبقات ، من حيث هو يشوه البيئة او يحولها الى بروليتاريا . ألا يعني ذلك صرف النظر عن المشكلات الاخرى؟.

ـ لذلك ، فاذا نظرنا الى التلوث الذي تلوح به المجتمعات الواصلة كفزاعة تعزل كل الآفات الاخرى في الظل ، فان العالم الثالث يرفض اعتباره مشكلة مساوية . غير أنه لاالعالم الثالث ولا الاشتراكية يبدو عليهما أنهما يريدان الاجابة على الواقع الذي تغطيه وتشوهه هذه الخدعة .

ـ ماالذي يمكن ان يكونه الجواب ؟ .

ـ توسيع اطار الثورة الاجتماعية لتشمل كل ماهو بيئي .

ـ ماذا تعني بذلك ؟ .

ـ اعادة العمل على ازدهار علاقة الطبيعة / الثقافة ، التي حطمتها وقمعتها السيطرة ضمن عديد من الاشكال الاخرى غير شكل استغلال الطبقة العاملة . اعادة تطبيع الثقافة، اعادة تثقيف الطبيعة : هوذا المعنى الحقيقي للتحرر من الاستعمار والمعنى الحقيقي لكل ثورة .

ـ ولكن لماذا العرب ؟.

ـ لاشك ان ميادين أخرى على كوكبنا الارضي وتواريخ اخرى الانسان تسمح لنا بهذه الصيغ وهذه الآمال . اما هم ، فانهم يحققونها عبر خصوصيات هي بالنسبة لي (وبالنسبة لهم) مفعمة بالمذاق .

ـ بالمذاق ؟ . لكني اظنك عالم اجتماع ! »(٢٢) .

★ ★ ★

لماذا العرب ؟ . هو ذا السؤال الذي بدأ به بيرك كتابه ، لكي يستعيده ثانية في القسم الاخير منه .

الآن اسهام تاريخهم المعاصر ـ كما يقول ـ في نظرية وممارسة الحضارات يعود الى

(٢٢) كلمة العرب للعالم الجديد ، ص ٣٥٤ ـ ٣٥٥ .

مايشترك به هذا التاريخ مع غيره ، ام الى ماهو اكثر ، الى مايتميز به عن غيره ؟ » .

يوضح بيرك : ((ان المجتمع العربي يكرس من بين مجتمعات عديدة في افريقيا وآسيا وامريكا اللاتينية هذه الملامح التي أتينا على استخلاصها قبل قليل ، سواء في نواحيها الايجابية أو في نواحيها السلبية . والامر هو من الوضوح بحيث أن هذه الفرضيات قد استخلصت مباشرة من تجربتهم الراهنة ، بـل اني لأجدها لدى عديد مـن بحاثيهم ، وخصوصا لدى شعرائهم ، مصاغة ومقدمة على طريقتهم .))(٢٤) .

ذلك ان الوجدان العربي ، وهو مفهوم يلخص كل هذه الفرضيات ، ((يربط مباشريات التجربة المعاشة بحضور الاصولي ، ويذيب بعدد من المواقف المسافات والتناقضات التي سبقت الاشارة اليها . صحيح ان الاصولي ، بالنسبة للوجدان العربي ، هو المتعالي عادة وان التاريخ المعاصر يفهم بطريقة أخرى عملية الرجوع الى القواعد ، غير أنه يبقى ان هذا الحضور للقواعد (سواء عرفناها بصيغة دينية ام طبيعية) وهذا الانبعاث الى التجربة المعاشة الشخصية والجماعية يسمان سلوك العرب باستمرار))(٢٥) .

هذه السمات تميز كذلك طبيعة عملية النهضة الحضارية التي بدأها العرب منـذ قرن ونصف وتلوّن كذلك سبل اصالتهم ـ من حيث ان الاصالة هي العلاقة المستمرة والمتحركة مع القواعد ومن حيث انها لاتنكر الحداثة او الهوية ـ اي مغامرات هـذه الاصالة ، بالمعنى النبيل لكلمة مغامرة .

لقد نظر الى شخصية العرب باستمرار انطلاقا من علاقة هـذه الشخصية بالمتعالي ، وهي علاقة يحددها ويرسم معانيها الاسلام : فالاسلام دين الفطرة ، وهـو بهـذا المعنى ((يحفظ طبيعة الانسان والطبيعة بشكل عـام ، ولا يرغم الانسان الا على طاعة القانون الالهي)) . بيد ان الاسلام اذا كان يعكس كثيرا من ملامح العرب ، فانه لايعكسها كلها : ((لقد صنعنا منهم ولزمن طويل ابطالا ميتافيزيقيين وممثلين للمطلق ، في حين أنهم لـم يكونوا كذلك حتى زمن الخلفاء الراشدين)) . بمعنى أن ثمة ملامح أخرى للعرب تعود الى ماقبل الاسلام وتشارك في تكوين الشخصية العربية على الرغم من طبـع الاسلام لهـذه الشخصية .

ومن هنا ، فان الكشف عن هوية العرب الجماعية عبر تجربتهم المعاشة يوضح لنـا :

---

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٥٥ .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٣٥٦ .

عدة انتظامات بالغة الاهمية . يكتب بيرك : ((١ ـ) هناك بطبيعة الحال المرجع الى الاله ، كما يقيمه القرآن وكما تفترضه العديد من مسالكهم ؛ غير أن من يريد استدعاء ثوابت أخرى غير الثوابت المتعالية فان بوسعه أن يجدها ؛ ٢ ـ) كذلك في استمراريات تاريخية نتيجة العلاقات بين الجماعة والبيئة ، أو ٣ ـ) عاكسة للاستمراريات في المواقف او لرؤية للعالم خلت من تغير جـدير بالذكر عبر قرون ؛ ٤ ـ) اننا نلاحظ اذن وجود تنظيمات ثابتة تبني وحدة متزامنة لمجموع ما ولاستمراره في الزمان : فالوحدة تبقى في تنوع او انها لاتتنوع الا بعد أجل طويل جدا))(٣٦) .

تنعكس هذه الاستمرارية التاريخية في سلوك العرب اذن علاقة قوية مع مايطلق عليه بيرك اسم الجذور او الانماط أو الثوابت ، تتميز بغناها المحسوس والحسي .

اما على مستوى التجربة المعاشة ، فان هذه العلاقة مع الجذور يمكن لها ان تتخذ اتجاهات متباينة بل ومتعارضة ، حسبما تكون طبيعة هذه الجذور أو الثوابت : الاصول الدينية أو الطبيعية .

واذا كان ذلك يؤدي الى نتيجة تبدو غامضة ، فان الاساس في هذه الاستمرارية او في هذه الخصوصية العربية هو الحضور امام الذات . هذا الحضور هو الذي يجعل الفعل مصيرا والمستقبل مغامرة .

(٣٦) المرجع السـابق ٣ ص ٣٦٢ .

لقــاء مع نعمان عاشور

■ **انت ـ في اغلب اعمالك ـ تكتب المسرحية الكوميدية الاجتماعية ، واحيانا مايمكن تسميته بالكوميديا السوداء ، فهل تحدثنا عن تجربة المسرح الكوميدي .. وعن المنطلقات الاساسية لمسرح نعمان عاشور ؟**

ـ الموهبة .. الفلسفة .. الاتجاه السياسي .. هي العناصر الثلاثة التي تكون قوام العمل الفني الذي اقدمه للمسرح ، وهي تشكل منطلقات مسرحي ، فالموهبة التي اكتب بها مسرحياتي هي موهبة الكاتب الاجتماعي صاحب الرسالة الواقعية .. وهذه الواقعية بالضرورة واقعية اجتماعية تتكون من عنصرين : عنصر التفاعل مع الواقع وتسجيل ابعاده، وعنصر الرؤيا الشاملة لمراحل التطور الاجتماعي المتتابعة ، وهي بالضرورة رؤية مستقبلية. وتستند هذه الرؤيا اساسا الى فلسفتي ونظرتي الاجتماعية ، وهي فلسفة تقوم على اساس استيعاب الواقع بنظرة تقدمية خالصة يبرز فيها الاتجاه السياسي الواضح الذي يربط اعمالي المسرحية ربطا حقيقيا ملتزما بالنضال السياسي ، فكأنني والحال كذلك فنان يستخدم فنه كسلاح نضال لخدمة التطور ، فاذا كانت تظهر أحيانا بعض النزعات العدمية او الاتجاهات السوداوية التي يمتزج بها الضحك بالبكاء ، فلأني التصق بالواقع ، واحاول ان انقل صورته المثلى على خشبة المسرح بكل ما فيه من حقائق موضوعية ولا شك ان بيئة كالبيئة المصرية او العربية مليئة بكافة العناصر المتناقضة .

ولقد كان لظروف ظهوري في المسرح ما حدد وقصر طاقتي على ألوان معينةمنالدراما .

الواقع ان المرحلة التي بدأتها بأعمالي كانت خالية من أية مؤلفات مسرحية سابقة علي، تكون قابلة للاداء على خشبة المسرح ، وفي نفس الوقت تحمل قيمة أدبية أو فنية ملحوظة .

وهذه الظروف المحيطة، كانت تتطلب لوجود مسرح جديد أن تتوفر له الشرائط التالية:

١ ـ أن يكون قابلا للتمثيل ، وفي نفس الوقت له قيمته الادبية والفكرية .

٢ ـ ان يحمل اللون الغالب على تطورات المسرح المصري السابقة عليه وهو اللون الكوميدي الخالص .

٣ ـ ان يكون باللغة التي درج الجمهور أن يخاطب بها وهي العامية التي يخاطبه بها كتاب المسرح السابقون ، وانا أحاول تطوير هذه العامية في مسرحياتي ، وأحاول أن أجد اللغة الدرامية التي لاترتهن بالعامية على اطلاقها ، وفي الوقت نفسه لاتبتعد عن الفصحى، مكوناتها ، وهي ليست اللغة الوسطى أو الثالثة كما يسميها توفيق الحكيم ، ولكنها لغة التعبير الدرامي القادر على كسب تجاوب الجمهور في داخل اطار الاسلوب الكوميدي .

■ **ذكرت في مقدمة مسرحية (الجيل الطالع) ان للمسرح الواقعي الاجتماعي اعداء يرغبون في الاجهاز عليه ، وثمة اتجاهات لاتزال تناوىء دراما الواقع الاجتماعي، وكان ذلك في عام ٧١ ، ونحن الآن في عام ٧٥ .... فبعد هذه المسافة الزمنية كيف ترى الامور ؟**

ـ ان الرافد الرئيسي للحركة المسرحية المصرية المعاصرة ، وهي التي تبدأ كما يجمع النقاد بمسرحيتي (الناس اللي تحت) قوامه الواقعية الاجتماعية . وقد تعرضت الحركة المسرحية بعد عام ١٩٦٠ ، وبعد أن تبين بوضوح ارتباطها الملتزم بالنضال السياسي واتجاهها نحو الوقوف في وجه الرجعية أن ظهر العديد من الاتجاهات المناوئة التي اخذت القوى الرجعية تشجع على بروزها واظهارها لكي تدفع هذا الرافد الرئيسي الى مسارب فرعية تحد من قوة التيار الواقعي في المسرح وخاصة بعد ان ثبت أن التعبير الدرامي هو أوفى تعبير يمكن أن يجاوب التطور الثوري المصاحب لثورة ٢٣ يوليو ٥٢ .

ولهذا كان الاندفاع نحو تشجيع الأخذ من المسرح الاوروبي المعاصر ومسرح تردى في احضان اللامعقول والعبث وغيره من اتجاهات منحرفة والتي كانت نتاجا لضمور الثقافات

الاوروبية في الوقت الذي تتفتح فيه ثقافتنا العربية على ثقافة أوسع ، فالعبث واللامعقول والغضب والوجودية ومسارح العدم وغيرها انما هي نطاف للانهيار الثقافي للمجتمعات الاوروبية التي استنفدت طاقاتها الفكرية ، وانتقلت من مرحلة المضمون الى مرحلة تجويد الشكل على صورة تجريدية تباعد بين النتاج الفكري والتطور الاجتماعي .

وهذا الاتجاه رغم غلبته على المسرح الاوروبي ليس اتجاها منفردا اذ يقابله اتجاهات ايجابية في المجتمعات الاوربية التقدمية كما هو الحال في مسرح بريخت ودورينمات وغيرهما من الكتاب الواقعيين .

وكذلك عملت تلك القوى على تشجيع الفرق التجارية التي تهدر التأليف المسرحي في سبيل تقديم عروض تقوم على التسلية والاضحاك وتلهية المشاهد عن الواقع الذي يعيشه، وقد أفلح هذان التياران في تعطيل النافد امام الرافد الاصلي وهو مسرح الواقع الاجتماعي المتلاحم مع النضال السياسي لخدمة قضايا التقدم عامة ، وهذا ما تنبأت به عام ٧١ لانه كان ساريا بالفعل ويجري تحقيقه سواء عن طريق تشجيع هذه الاتجاهات المنحرفة وابرازها لتطغى على المسرح او بمنع تقديم المسرح الواقعي الاجتماعي الملتزم بكافة الاساليب والحجج، وليس أقلها الرقابة .

ومن الواضح حاليا غلبة المسرح التجاري على الحركة المسرحية ككل ، وهذا المسرح أصبح قاصرا على تسلية الطبقة الجديدة التي تلعب الدور الرئيسي حاليا في ايقاف تيار التقدم الاجتماعي لانها طبقة طفيلية، هي النبت الطبيعي للمجتمع الاستهلاكي القائم حاليا.

ويسعدني أن ابادر في الوقت الحاضر الى التصدي لقضية هذه الطبقة وبصورة واضحة من خلال مسرحيتي الجديدة (برج المدابغ) وهي مسرحية تحت الطبع حاليا .

■ **بمناسبة ذكر مسرحيتك الجديدة ، ارجو ان تتحدث عن مسرحك بشكل عام . ولنبدأ بمسرحية (سر الكون) ، ففي هذه المسرحية تجربة جديرة بأن نقف عندها؛ كيف يمكن حشد شخصيات متناقضة سبق ان شاهدناها في مسرحيات سابقة ؟**

ــ سأحدثك باختصار عن ظروف هذه المسرحية ، فقد تصورت بعد النكسة مباشرة ان هناك العديد من الشخصيات التي رسمتها في مسرحيات سابقة تدب بكيانها على أرض

الواقع ، بمعنى انها مسرحيات يمكن أن تكون خارج نطاق المسرح ذات حياة متميزة ، وكان امامي موقف محدد وهو كيف يمكن الاستفادة من هذه الشخصيات في التعقيب الذي تلا نكسة حزيران ، فاخترت من بين الشخصيات في كل مسرحية الشخصيات ذات الأبعاد والتي كانت تحمل امتدادات مستقبلية ، وتركتها على سجيتها لتخلق لنفسها موضوع المسرحية التي ستعيش فيها وهي (سر الكون). فجاءت التجربة تلقائية ، ساعدتني على تحقيقها طريقتي في الكتابة وهي طريقة تبدأ من الشخصية وتنتهي بالبناء الدرامي ، فالشخصية هي التي تخلق لنفسها عالمها وأبعادها ، والاطار الذي تدور فيه .

وهكذا كانت تجربة (سر الكون) ، ومن المؤسف الا تتاح الفرصة لتقديم هذه المسرحية ولأسباب غريبة .

■ لاحظت أنك تركز على شخصية النمس .

ـ استطعت على لسان النمس ان أحاكم الشخصيات الاخرى .

■ تتحدث عن تجربة أخرى .. تجربة المسرح التسجيلي ، ففي مسرحية (رفاعة الطهطاوي) انتقلت الى الدراما التسجيلية ، ووعدت بأن تستمر في هذا النوع من الدراما ، وذكرت بأنها تسجيليتك الخاصة .. هل تفسر ذلك ؟

ـ ان اتجاهي الى كتابة مسرحية من نوع (رفاعة الطهطاوي) جاء نتيجة طبيعية لخفوت الحركة المسرحية . فقد تبينت ان هناك جانبا كبيرا من جوانب اهتماماتي الثقافية وهو الجانب التاريخي ، يمكن أن أستفيد منه في تقديم موضوعات للمسرح تخدم المحافظة على القيم التي انادي بها ، سيما في فترة خيم فيها على الحركة المسرحية شبح الفناء .

ان لي أكثر من كتاب وأكثر من دراسة حول الشخصيات التاريخية البارزة ومنها كتابي (صور من البطولة والابطال) وكتابي (بطولات مصرية) . والصفحات التي كنت أقدمها في أخبار اليوم لدراسة الشخصية المصرية والعربية على نمط الصور والتراجم وجدت ان فيها مادة غنية يمكن ان استلهم منها موضوعات جديدة لمسرحيتي استطيع ان اقدم فيها نظرة حضارية كانت تتطلبها المرحلة خصوصا بعد أن سد الطريق امام أي معالجة اجتماعية، فكان اختياري لشخصية رفاعة الطهطاوي من واقع دراستي لحياته واعماله ومن واقع تصوري للدور الضخم الذي لعبه في خدمة الثقافة المصرية في بلادنا والوضع الحضاري الذي كان له

الفصل في انتقالنا من وهدة القرون الوسطى الى منطلقات الحضارة الغربية الحديثة . ووجدت في صراع الطهطاوي وفي اعماله وفي جهوده وفي دوره الريادي ما يصحح النظرة الى التفاتنا الحضاري الواسع ابان القرن التاسع عشر الى اوروبا وهو التفات يتناقض في مدلوله الحضاري مع الزحف الاستعماري ومع نظرة الحاكم المصري في تحويل مصر الى قطعة من اوروبا .

لقد وقف الطهطاوي يناضل من اجل تقويم التراث العربي والاسلامي بالمنجزات العصرية والحضارية في الوقت الذي كان ينادي فيه الخديوي اسماعيل بجعل مصر قطعة من اوروبا، وعلى هذا التناقض كتبت مسرحيتي عن رفاعة الطهطاوي كتصعيد لشخصيته ، وبالتالي جعلتني أكتب عنه من خلال بؤرة درامية جديدة هي البؤرة التسجيلية ، او بتعبير اقوم البؤرة التعليمية ، لان المسرحية اقرب الى الجانب التعليمي منها الى التسجيل ، ولذلك سميتها تسجيليتي الخاصة ، وقد اخذت هذه التسمية على انها محاولة للتخلص من شرائط ومتطلبات المسرح التسجيلي المعاصر .

حاولت توظيف الدراما في خدمة المعرفة ، وحاولت اعطاء المتفرج اكبر قدر ممكن من المعرفة في القالب الدرامي ، والواقع انها تجربة قاسية وصعبة .

وقد التزمت اساسا واعتمدت فعلا على موهبتي الدرامية في تقديم هذه الصورة من التاريخ الثقافي ، وحتى الآن لم تتح للتجربة أن تظهر على المسرح ، وربما تظهر في الموسم القادم في المسرح القومي ، وكما قلت انها تجربة صعبة وأخشى فيها من الجمهور ، لان هذا النوع من المسرح يتناقض مع ماهو قائم وقد لايكون مناسبا للعرض على الجمهور الذي تعود على مسرحياتي الاجتماعية .

■ **نعود الى الوضع المسرحي .. كيف ترى المسرح المصري الآ ؟**

ـ كانت آخر المحاولات التي لجأت اليها الرجعية في اجهاض الحركة المسرحية هي مايجري حاليا من محاولات لتغليب المسرح التجاري أو مايسمى القطاع الخاص في المسرح على القطاع العام، وبالتالي تحويل المسرح الى سلعة للربح بدلا من ان يكون خدمة ثقافية شأنه في ذلك شأن العلاج المجاني والتعليم .

ولكن هذا لايمنع من أن المسرح الجاد له قوامه ووجوده متمثلا في مجموعة لابأس بها من الكتاب الواعين القادرين على معاودة النهوض بالحركة المسرحية نهوضا حقيقيا ، ومن هؤلاء محمود دياب وغيره ، والامل مرهون بما ينشئه التطور من كتاب آخرين ، اذ لايعقل أن يقف تطور المسرح عند الحدود التجارية الخالصة .

يحيى يخلف

مراجعات الكتب

قمر شيراز

قمر شيراز ــ عبد الوهاب البياتي ــ بغداد ١٩٧٥

عندما أصدر الشاعر المجدد عبد الوهاب البياتي ديوانه : ((قصائد حب على بوابات العالم السبع)) وقف على أعتاب مرحلة جديدة من مراحل التطور الفني والاستمرار في التدفق ، والنضج الدقيق لفهم دقائق العمل الشعري .

قبل هذا الديوان ، كان صوت عبد الوهاب هو صوت المناضل الرافض والمتمرد في عالم مغلوط ، والباحث عن عالم جديد يسوده الرخاء وتسرح في أوصاله الطمأنينة . أي ماكان يريد البياتي أن يقوله ، جاء صارخا مكشوفا بدون أي غطاء ، حتى أن اسم البياتي ارتبط ــ لفترة طويلة ــ برموز النضال الجماهيري ، ورفض الواقع القائم من خلال شعره ومن المضمون الفكري الذي عباه البياتي في ذلك الشعر .

وكان وضوح صوره ، وتركيزه الملحاح على الآلام التي يعاني منها الانسان العربي ، ورفضه الشرس لكافة القيم السائدة سياسيا واجتماعيا أحد أسباب انتشاره وسعة الرقعة التي يتحرك عليها شعره . كما كانت تلك الرموز ــ وهي تقدمية في بنيانها ومحاولة تثويرها وتحريكها ــ مجالا لتعاطف كثير من الجهات التقدمية في العالم الثالث مع شعره مما أدى ــ كأحد الاسباب ــ الى نقل بعض هذا الشعر لعشرات من لغات العالم .

نستطيع أن نعتبره اذن ، كشاعر رائد ظل يتحرك على طريق تصاعدي عبر العدد الهائل من دواوينه الصادرة بين أواخر الاربعينات وأواخر الستينات دون أن يحقق قفزة نوعية في شعره ، وهذا لا يعني الاستهانة بعبد الوهاب طوال تلك الفترة . لكن مراحل تطوره

كانت متلاحمة ومتلاصقة وبعيدة عن القفزات النوعية بين الديوان والآخر . وظلت مسيرته الشعرية مترابطة بالخط الذي أوجده لنفسه خلال عشرين سنة لكنه تلاحم وترابط تصاعدي .

بيد أنه في ((قصائد حب على بوابات العالم السبع)) كان خلقا آخر ، وشاعرا آخر ، ومرحلة من مراحل التطور . ولم يحقق عبر دواوينه السابقة مثل تلك القفزة النوعية التي حققها فيه ، وخاصة في القصيدة الطويلة المدهشة ((تحولات محيي الدين ابن عربي)) .

فقد تمكن من إحكام المزج بين صلابة المناضل وشفافية الصوفي . واستطاع أن يتجاوز الكتابة الى ترسيخها في فلك جمالي لم يسبق اليه ؛ كما تأنق في رسم الصورة الشعرية التي أخرجت كتابته بطول ذلك الديوان من مجرد الكتابة الى التحرك في مجال شعري صاف وصرف ، لا تشوبه النثرية التي تتزلق الى حلم القصيدة من بين يدي الشاعر .

والبياتي خلف وراءه القائل الى الشاعر المقاتل . وظلت كل رموزه النضالية تتحرك في ديوانه الجديد ، لكنها حركة الشاعر والرسام والموسيقي . والباحث عن توصيل اللذة الجمالية الى المتلقي . وفرش ديوانه بصور عذراء كانت في معظمها جديدة حتى على شعره نفسه . وشنت موسيقاه التي تحركت على طول الديوان ضمن ايقاع تفعيلة الرجز المطواع . وتمكن من تكسير حدود الظرفين الزماني والمكاني . ليسوق الماضي في رؤية المستقبل ، والمستقبل في اطلال الماضي . وبفهم مركز انتقى رموزه التاريخية التي استطاع أن يبعث فينا الاحساس بقوة التواصل بينه وبينها . وكنا نحس بليونة وشفافية الصوفيين تركض على صفحات الديوان . كما اختفت من كل رؤاه الشعرية تلك النزوعات الانفعالية التي كانت ترافق بعض صوره السابقة . ومن أهم ايجابيات هذا الديوان انتقاؤه الدقيق لمفردات صوره .

ففي السابق أو في مرحلة ماقبل السبعينات وعلى امتداد تدرجها المتصاعد ، كانت مفردات معينة تسقط في شعر البياتي بالحاح وكأنه يركز على استخدامها . لكنه في مرحلة السبعينات آمن بأن الشعر رسالة جمالية أولا ، وحتى القبح الذي يراه في العالم عليه أن يرسمه ضمن المفاهيم التي توصلنا الى الاحساس بالجمال ، أو الى تحريك ملكات الجمال لدينا ، ومن هنا حسن وشف الانتقاء اللفظي في هذا الديوان .

وضمن عدد من الدواوين الجديدة التي اصدرها البياتي خلال السبعينات يطل علينا وربما بـ ((أحدث)) ماكتب وهو ديوانه الاخير : ((قمر شيراز)) .

في هذا الديوان أكثر من اشارة حادة الى القدرة المتوفرة لدى البياتي فكريا وتقنيا لتجاوز ماضيه باستمرار . ويثبت لجماهير قرائه انه يقف على أعتاب مرحلة جديدة أخرى تحركه باتجاه تصاعدي في تطوره . ومن البداية يشدنا عبد الوهاب للمسير معه دون شعورنا بأي تردد . ومن الخطوات الاولى للمسيرة في عالمه الجديد يشع علينا خيط حاد من ضوء الحزن وتوهجات القلق . يتكىء البياتي في هذه الرحلة على أسماء محددة من التاريخ الغابر والمعاصر ، فيعتصرها في بوتقة أوجاعه وأحزانه وينطقها بما يريد بعد أن يوفر حالات التمازج والحلول فيها ومعها . وبعد أن يسهر على انتقالها أيضا لتوحيد المواقف . وضمن هذا المجال بالذات ينجح أو يفشل التعامل مع الاسطورة والرمز في الشعر .

وضمن غنائية شفافة وحزينة يصحبنا عبد الوهاب في رحلة يطلعنا فيها على أحزان المنفيين ووجع المطاردين وعلى حزنه هو ووجعه هو من خلال هؤلاء الذين اختار تلويبهم في توهجه كـ : رفائيل البرتي ، الحلاج ، سيف الدولة ، لارا ، كريم ـ العاشق الاسطوري ـ ، انطونيو ماشادو . اضافة الى التمركز حول أمكنة معينة من العالم تحمل ثقلا تاريخيا في ذاكرة الانسان الجماعية ـ عربيا وعالميا ـ كـ .. طليطلة ، وشيراز ، ومعبد دلفي .

وبالرغم من تفاوت الايقاعات العروضية والانسياب الموسيقي بين قصيدة وأخرى في هذا الديوان ، وبالرغم من التنقل السريع عبر أمكنة وأزمنة كسرها البياتي واعتمد تشكيلها شعريا خارج قانون التقاويم ، يستطيع المتلقي اعتبار هذا الديوان سيمفونية شعرية واحدة موزعة في عدد من اللوحات والمشاهد . يسيطر عليها صفاء الحزن ، ونكسوها اللغة الشعرية من ألفها الى يائها دون فجوات . وتتحرك كلها في عالم الغربة الذي ألفه عبد الوهاب منذ عهد بعيد .

الا أن غربته في هذا الديوان تكتسب طابعا أكثر تقربا من همومنا وغربتنا واحساسنا بلامعقولية الاشياء من حولنا . أي أن غربة البياتي تحاصر همومنا ولكنها لاتسلبها قدرتها على التجاوز أو قل هو حصار التفجير لاالتنشيط . والمنفى في شعر البياتي مرتبط بالتطلع

الى الافق الآخر . وهذا الالحاح على ابراز صور الليل والبحر ، والملح ، والاسوار ، والدم ، والجنون ، مرتبطة بالرغبة في البحث عن عالم مشرق بضوء الحب وتوهجات الانسان ، والبياتي يقدم صياغة للاسئلة التي تذكرنا بأوجاعنا وأحزاننا ثم يفجرها في آخر مراحل الاحساس بها . ويخيل اليك أن مسافرا يضع أصابعه في أذنيه ويصرخ في ليل يود أن يسحب اليه الصبح قسرا :

((لماذا يأبث أنفي في هذا الملكوت ؟))
((لماذا يأبت لم ترفع يدك السحاء
بوجه الشر القادم من كل الابواب ؟))
((لماذا رحل الملك الاسطوري الحطاب ،
ليترك هذي الغابات طعاما للنار ؟))

هذا الالحاح الجارح في السؤال عن هموم نماذج حياة الانسان المتطلع للاجابة عنها والقلق أو المتمنى يتسلق من الحزن الجميل ، بضع خطوات البياتي في مجالات البحث عن أرض الحب واشراقات الآتي .

ويتوقف ـ عبر قصائد الديوان ـ حول جراحات انسانية معينة ، يداعبها بسكينه الحاد ، ليزيد من أوجاعها .. لنظل نحس بوجودها ، أي لايصالها الى مرحلة النهاية والاشراف على الافق الآخر :

((شعري أورثني هذا الفقر القاتل ،
هذا الحب ، اللهب ، السيف القتال
سيحز به عنقي يوما من أجل الفقراء))

لم يكتف بتحريك هذا الجرح الانساني القديم الجديد ، بل اثار حولنا أكثر في تصورنا استمرار لامعقوليته .

وهو دائم البحث عن سكينه الحاد ليغرسه في تلك الجراحات الكثيرة التي ترافق نسق مسيرة التاريخ بالرغم من لامعقوليتها :

((ثورات الفقراء ،
يسرقها في كل الازمان لصوص الثورات .))

بيد ان الوجه الاكثر اشراقا لغربة البياتي هو الجانب الذي الـح فيـه على خلـود الحب واستمرار البراءة ، وانتظـار التفجرات الصوتيـة من الحـزن والوجـع والغربة نفسها . في ((قمر شيراز)) القصيدة التي حمل الديوان أسمها يتوهج هذا الالحاح الواعي، وهذا التالق الانيق الجميل . ويعتمد البياتي ابراز الجانب المشرق من الوجود الانساني في تشكيل الحلم الشعري المدهش فيها . واذا بالغربة تتحول الى عالم مسكون بالانس والوعي والاثر الاحلى والاجمل :

((اجرح قلبي ،
أسقى من دمه شعري ،
تتالق جوهرة في قاع النهر الانساني ،
تطير فراشات حمر ،
يولد من شعري امرأة ،
حاملة قمرا شيرازيا ،
في سنبلة من ذهب مضفورا ،
يتوهج في عينيها عسل الغابات ،
وحزن النار الابدية ،
تنبت اجنحة في الليل لها ،
فتطير لتوقظ شمسا كانت نائمة ...))

من خلال هذا التدفق والتتابع والتالق في تشكيل الصور وتوليد بعضها من البعض الاخر بحيث لانستطيع التوقف بـين موجـة واخـرى ، يعـبر عبد الوهاب على تكثيف همومه واوجاعه وحملها على طبق الغربة الى هذا الحلم المدهش والمتالق بالاصباح وشموع المحبة الانسانية وشمولها . وكأنه صمم من البداية أن يقوده وجعه وحزنه ــ بعـد أن كشف أوجاع العالم من خلالهما ــ الى هذا الموقف المتفجر بالاحلام الخضر والرؤى الاكثر انسا والتصاقا بنا ، وكم كنا نود لو ان هذه القصيدة الشامخة جاءت في آخر الديوان وليس قبل نهايته ، حتى تكون الخاتمة الطبيعية لتلون وانسياب انغام هذه السيمفونية الجميلة المتمثلة في أحدث نتاجات البياتي الشعرية .

● ● ●

مسائل اخرى :

في حالة واحدة ، يستطيع الشاعر ان يتمينا مسالة الشكل والمضمون في شعره وذلك عندما يتوهج في عمله الشعري فوق الاصطلاحات ، فوق الدروب المعبدة التي استنتجنا من السير عليها مسالة الشكل والمضمون .

ان البياتي في هذا الديوان هو القريب ، والحزين ، والمغني ، والرسام البارع . أخذ من كل هذه الواحات جميعها أزاهيره ، وجبلها في تدرنه الابداعية ، ثم أعادها شعرا تكاملت كل أسبابه من لغة وموسيقى وصور ومعالجة ، وقدمها في أداء جمالي غاية في الدقة والتكامل .

ان استغراقنا في الحلم الواعي الذي خاض غماره عبد الوهاب انسانا أن نتساءل : هل الصورة الجديدة هي التي تخدم الفكرة في شعره أم العكس ؟ وهل يخطر بذهن متلقيه أن يتساءل عن طبيعة الايقاعات العروضية في هذا الديوان ؟

مسألة اخرى تقع في صميم الحركة الشعرية المعاصرة هي أطوال المقطوعات ، أو احجام اللوحات التي توالدت فيها رؤاه الشعرية في ((قمر شيراز)) . هي الاخرى باطلة . لان توهج الضوء الذي يغمر وجهك ينسيك تماما أن تسأل عن حجمه . كما تمكن البياتي من التخلص نهائيا من بعض المفردات **التي غزت نتاجه الشعري** السابق حتى قبل **مرحلة : ((قصائد حب ..)) ولعله أيقن مجددا أن الشعر هو الاداء اللفظي المتفوق الذي يوقظ في أعماقنا الاحساس بالجمال والحاجة اليه .**

الغموض والوضوح .. مسألة ثالثة لابد من طرحها أمام هذا الديوان بعد أن كثر اللغو فيها وكأنها مفصولة عن طبيعة الشعر .

عندما تقرأ شعرا جميلا يوقظ ملكات الجمال لديك لايخطر بذهنك أن تسأل : هل كان ماقرأته واضحا أم غامضا ؟ ذلك لان المبدع في تلك الحالة تمكن من توصيل مايريد قوله اليك ، وأقام معك علاقة تواصل . أي أننا ننكر نكرانا حازما أية حالة محايدة تسمى الوضوح أو الغموض في الشعر . بل نحن لانستطيع رؤية تلك الحالة الا عندما نقرأ لغوا معقدا أو ثرثرة هزيلة .

هذه النقطة تجاوزها البياتي في ديوانه ، بل تجاهلها أمام قدرة شعرية متفوقة تدور بعيدا عن أملاك المصطلحات التي أوجدها النقد ـ خطأ أو صوابا ـ وكان بطول سيمفونيته يقطف أزاهيره من حلم استطاع أن يروضه ويسيطر عليه ، فيخرجه من حالة اللاوعي الى حالة التوجيه الواعي ـ والملتزم ـ فجاءت العبارة أو الصورة أو اللوحة أكثر غموضا وأكثر وضوحا في وقت معا . لم يلهث وراء السراديب المظلمة ليدل متلقيه على براعته في

الركض وراء الصور المبهمة . ولم يلجا الى طرح رؤيته النضالية في لغة الارشاد والاعلام والتدليل على مايريد . لان كلتا الحالتين تؤديان الى الوقوع في حضيض النثرية الباهتة.

تقرأ لوحة عبد الوهاب فتحس انك فوق المألوف من المعرفة والدلالات ، لكنك في نفس الوقت تتحرك في عالم من المعرفة والدلالات :

((تستيقظ لارا في ذاكرتي قِطًا تتريا
يتربص بي ، يتمطى ، يتثاءب ، يخدش وجهي
المحموم ويحرمني النوم . أراها في قاع المدن
القطبية تشقني بضفائرها وتعلقني
مثل الارنب فوق الحائط مشدودا في
خيط دموي . أصرخ : لارا
فتجيب الريح المذعورة : لارا ...))

البياتي هنا . قدم لنا المعرفة في ثياب الحلم . كما رفع غموض الحلم ولا معقوليته الى مستوى المعرفة والدلالة . أو من خلالها جاءنا البياتي مجددا في رحلة جديدة . ومرحلة جديدة ، تؤكد تفرده في ملكه الخاص ، وقدرته على تجاوز نفسه باستمرار ومقدرته على امتداد ربع القرن الماضي .

خالد البرادعي

بقايا صور

حنا مينه ــ وزارة الثقافة والارشاد القومي ــ دمشق ١٩٧٥

هذه الرواية ــ بقايا صور ــ التي صدرت في الشهر الفائت لحنا مينه هي الرواية السادسة له ؛ وان عنوانها (بقايا صور) يوحي بانها ذات اتجاه نفسي ، ومع ذلك فان من يطالعها يجدها بالاحرى تصويرية ، تقوم على السرد المباشر ، ويتحدث فيها المؤلف عن

ذكريات من ماضيه ، بحيث ان التتابع الزماني ، والتاريخ لاحداث بعينها غلبا فيها على اي مقوم آخر ، واكسباها الكثير من صفات السيرة الذاتية ..

وعلى الرغم ان المؤلف اهدى الرواية الى امـه ، الا أنه لم يفصح فيها عن شيء يتوّه بأنها سيرة ذاتية ، وتركها مجرد سرد تصويري ، يجري على لسان المتكلم ، والذي هـو طفل بائس من عائلة بائسة .. الرواية من هذا المنظور (سجل للفيض النفسي الذي يحمله الكتاب منذ طفولتهم) على حد تعبير الدكتورة نجاح العطار التي قدمت لها بمقدمة قيمة ؛ وقد صدقت ملاحظتها حين نوهت بأنها لاتعرف (رواية مماثلة لها في رصد عالم البؤساء الفاجع ، ولا معظم ماكتب من سير الطفولة الذاتية وغير الذاتية) المقدمة ص ٤٨ ــ ٤٩ .

الرواية اذن شيء من تجربة المؤلف ، نقلتها ريشته الشاعرية من عالم الذات الى عالم الحروف ، **والكلمات ؛ انها سور من ماضيه البائس في طفولته الشقية ، يضمها القطاع الصميمي الذي** هو قطاع العائلة ، وسبق للمؤلف أن نشر قسما منها في **مجلة الموقف العربي** وعنونه بأنه (تاريخ حياة عائلة) ، كما سبق له(١) أن نشر عن **طفولته في لواء الاسكندرون** حكايا نجد فيها تقريبا نفس الاوصاف الجريئة التي تضمها الرواية ، **وبالفعل أن أمانة المؤلف على الواقع** وماجرياته ظاهرة فيها ، بدليل أن اوصافها البائسة **هي نفسها تلك** الاوصاف التي قررها المؤلف في مقالات واحاديث سابقة .

هذه التعربة لقطاع العائلة في اطاره الزماني والمكاني جعل الرواية نوعا من الحـديث المهموس ، المباشر وغير المباشر عن الذات ، عن الانا التي عاشت هذا الماضي ، وبقيت منـه صور يسجلها المؤلف على الطرس .. أي لنقل هـذه التعربة فتحت أمـام المـؤلف باب الرومانطية ، لولا أن الحس الواقعي الذي يعيشه المؤلف بصدق ، واخلاص ظل يهيمن على المسار الروائي نفسه ، والذي سيصير الى انتقالية يسربلها التفاؤل ، والفن ..

كان (شكيب الجابري) لايخرج في رواياته عن حياته ، فيسرد عن مباذله ، **كما** يسرد عن طموحاته الوطنية ، وفي المقابل كتب (سعيد حورانية) عن شقائه في بيئته ، وعمله ،

---

(١) راجع في المعرفة ، العدد ٩٩ عام ١٩٧٠ مقال حنـا مينـه عن ليثين والانسان ، ص ١٥٦ وما بعدها ، وغير ذلك .

وأيضا كفاحه ، وهو أيضا لايخرج عن تجاربه الحياتية .. وعديدون الذين يستلهمون مواضيعهم من تجاربهم ، أمثال(٢) عبد السلام العجيلي ، وحسيب كيالي ، ونزار مؤيد العظم ، وفاضل السباعي ، وفارس زرزور وغيرهم ، بحيث ظل الاتجاه الواقعي عندنا رومانطيا ، وأيضا انسانيا ، ولم يستطع الاتجاه الشعبي ، وأيضا الاشتراكي هو نفسه أن يتحرر من أسر هاتين الصفتين فيه ، واللتين تقف الرواية الاشتراكية منهما موقفا أكثر موضوعية وأكثر مادية ..

والذي حصل في تجربة الادب الروائي والقصصي العربي والسوري أن الاتجاه الواقعي الاشتراكي الناشيء اضطر هو نفسه الى رصد الانسان ، من الداخل ، أو من الخارج ، ليجمله تسخ فنه ، وحكمته ، فانصرف الكتاب فيه الى ذواتهم ، وتجاربهم ، أو الى الرويات عن معارفهم يجدون فيها مادة من واقع راحوا يصطنعونها لاوصافهم ، وتحليلاتهم كافة .. وارتبطت المسألة في النهاية بالموهبة نفسها ، بحس المؤلف للواقع ، بمواجهه وطموحه ونضاليته دون أن تخرج عن اطارها المذهبي والفني ..

وبالفعل اذا تساءلنا ما الواقعية ؟.. وجدنا أنها تتسع لكل ماهو واقع مجرب ، سواء صور تصويرا موضوعيا حسيا ، أو رومانطيا وذاتيا .. ذلك ان (الواقع) مصطلح واسع الدلالة بحيث يقصد المادي المحسوس ، والمعنوي المجرب : فان الطبيعة ومشاهدها حولنا واقع ، والمجتمع ومؤسساته واقع ، والاشخاص في المجتمع وخبراته واقع ، وتظل الحياة وتجارب الجماعات والافراد فيها واقع ...

والواقعية مذهبيا تعني المذهب الكتابي الذي يستلهم الواقع ، ينقله بحرفيته ، أو يعالج قضاياه ، في مقابل الابداعية والرومانطية اللتين كانتا تعنيان بالتجربة الذاتية والشخصية يستلهمان أحوالها العاطفية ، وأيضا أوهامها الخيالية .. لم أنه عندما تصطبغ الواقعية بأصباغ رومانطية أو اشتراكية أو انسانية يمكن نعتها بهذه النعوت ، كما دلت على ذلك تجربة الادب الروائي والقصصي عندنا نفسه .

واذا تساءلنا هل من الضروري في رصد الواقع ، ان يتجرد المؤلف من مشاعره ، أو

(١) راجع كتابينا (أدب القصة في سورية) دمشق ١٩٦٥ ، ثم (الرواية العربية السورية) دمشق ١٩٧٣ ، حيث التحليلات المستفيضة عن ادبهم .

على الاقل من موقفه منه ?. وجدنا ان ترك الحرية للمؤلف في الكتابة هو الاضمن،والاقوم.. وقد استطاع (حنا مينه) في رواياته المختلفة بالفعل أن يتحف قراءه بنتاج واقعي كلمة شاعرية ، ينفي فنه الصادق عن أية موضوعية تفتري الكذب ، أو تتكلف التفسيرات ..

ان الكلمة الصادقة والبريئة هي وحدها التي يمكن ان تفجر طاقات الابداع والنبوغ في الشعب ؛ وطالما ظللنا على خوف من مجابهة الواقع ، أو مجادلته ، أو أيضا نقده ، فلا سبيل الى النور لتكشفه ، ولا الكرامة لتحققها .. وسيظل (حنا مينه) تلك الروح الشاعرية التي حملت الى الادب الروائي والقصصي العربي والسوري مسحة المكاشفة البريئة التي تعري الذات والمجتمع في انسانية ظاهرة ، حدوبة وطامحة ..

ان (الانسان المحلي) بالفعل هو العطية القيمة ، والشيقة التي صارت تقدمها محاولات الروائيين والقصاصين السوريين في فترة البناء الاشتراكي الحالية ؛ بحيث أن (الانساني) الذي كان قبل ذلك عموما يمازجه الخيال عن المجرد من المشاعر والمواقف التي للانسان ، صار هنا هو البشري الحياتي ، المرتبط بالزمان والمكان ، وظروف المجتمع ، بكل تناقضاته ..

ان اوصاف الانسان المحلي العربي والسوري(١) وجدناها تتفتح مع تفتح الحس النضالي من أجل العدالة الاجتماعية ، فصرنا نقرأ عن نضال الطبقات الشعبية العاملة والفقيرة ، كما صرنا نطالع صورا للريف السوري ، والمدن السورية ، والفلاحين ، والعمال،والموظفين، والمثقفين ، كما في روايات فاضل السباعي ، وحسيب كيالي ، وفارس زرزور وغيرهم .. حتى القطاع العائلي ؛ نقد عولج من زوايا مختلفة ، ووجهات نظر مختلفة ، تاريخية ونضالية ومواقفية ووجودية ، كما في روايات صدقي اسماعيل ، ووليد مدفعي وغيرهما ..

و (حنا مينه) حين يطالعنا اليوم بواقع من تجربته وذكرياته عن القطاع **العائلي** ، استهدفه في ذاته مرتبطا بالزمان ، والمكان ، كما استهدف تجارب أشخاصه كنماذج **لتجارب** من الانسان المحلي .. وهذه الذكريات كلها ذاتية بعضها من مرويات المحيط ، وبعضها مشاهدات شخصية ظلت عالقة في نفس الطفل المتكلم في الرواية ..

---

(١) **راجع الشروح في ذلك في كتابينا السابقي الذكر .**

ان المؤلف يعيش ماضيه .. ربما ذلك بفعل شاعريته كما قلنا ، أو بفعل اهمية هذا الماضي بالنسبة لنضاليته في الحاضر : ـ ان الماضي له قابلية حياة دائمة في حياتي ، في ذاتي ينضج ويتصفى،ويشف كقطرات الماء الصافي ، ومع كل العمق الذي أعيش به الحاضر، وكل الحلم الذي يسبق المستقبل ويبني لي مستقبلا أحياه ، يندر ان اتناول مادتي الا من تلك القطرات . ـ (ص ١٨١) .

وفي مقابل ذلك نجد الوالد المتسكع يعيش حاضره : ـ هو من النوع الذي يعيش حاضره منفصلا عن ماضيه ، ويعيش ماضيه دون أن يكون له تأثيره على حاضره .. لا أمنا ولا اختنا ولا الارملة جارتنا واحدة منهن لم تدخل في حساب بقائه ، ومع ذلك بقي ـ (ص ١٨١) .

وحقا سنعود بعد قليل للتدقيق في حيثيات الشخصيات ، ولكن لنسجل هنا ان هذا الواقع والصدق في تصويره ، والتعبير عنه . وهاهنا مجال لعلم النفس الادبي ، من حيث

الاسترجاع للماضي ، والذي كما نرى صار الى انتقالية صريحة ، فل مع ذلك ضمن أمانة ان هذه الذكريات التي يحاول المؤلف تدوينها صارت حياة حاضرة ، بل تفاعلا مع الحياة الحاضرة ، ومن هنا (الانتقالية) في هذا الاسترجاع ، سواء بالنسبة لبؤس العائلة او احوال الاقطاع والملاكين والفلاحين في المحيط كله ..

لقد ظل قدر البؤس والفاقة هو المسيّر للعائلة !. والد" متسكع" في مهن تقيرة يمتهنها، يخدم زوجه وبناته ، وعندما تضيق الدنيا في وجهه يرحل ، ويترك العائلة لامعين لها الا طاقتها على الخدمة ، او أيضا الاستجداء !. ماهي هموم الطفل وقتها ؟. انه مدهوس يعيش عنت القدر ، وغياب الاب ، وحنان الام ، فيساعد عائلته على استخلاص خبز يومها ولو بطريق الاستجداء ، أو يساعدهم في لقاط الحصاد الذي يتهافت عليه الفقراء والشحاذون ..

اقدم الذكريات في الرواية ذكرى والده المريض المحمّل على تخشيبة اثر عملية تهريب اصطدم فيها مع المسلحين واللصوص .. ثم ذكرى الخدمة في حقل المختار ، ثم تخديم اخته الكبرى في بيت المختار ، ثم تربية والديه لدودة القز ، ثم الاستعانة بالخال ابراهيم الفلاح

الجدع لاسخلاص الاخت من عند مخدميها ، ثم ترحل العائلة لتخدم البنت في بلدةمجاورة وتنزل هي في قرية أخرى ، فتعاني الفقر والفاقة من جديد ، وايضا في الاستجداء الصريح(١) ، حتى تطمئن الى كوخ طيني قرب مخزن للحبوب فتعود سيرتها في العمل وللخدمة والتسكع وهكذا دواليك ..

وفي المقدمة التي وضعتها الدكتورة نجاح العطار نجد الكاتبة النابهة تصف الوالد باللاوجدانية ، والهرب من المسؤولية ، وانه كتلة صماء من المشاعر ، وانانية بغير وعي، ومتحلل بغير وعي أيضا ، (ص ٥) وتبرز ذلك الوصف بانها أنثى ، اذا كان احساسها قاسيا ، فادانتها لم تجد لها الاسباب المخففة ، التي ربما توجد ، (نفس الصفحة) ..

وفي الحقيقة لست من هذا الراي .. والوالد ، الذي كما نرى هو الفقير مغلوب على أمره في دنيا من الفقر ، والفاقة ، هو بالاحرى من النوع المغامر الاتكالي ؛ أي الاريحي الذي يغامر من مهنة الى اخرى، باحثا عن قوته وقوت عائلته ولو اضطره ذلك الى الرحيل، وترك العائلة تحت رحمة المحسنين .. وبالفعل هو يصنع الشبك ويبيعه ، لم يعمل في الحقل ، لم يربي دودة القز ، لم يجمع اللقاط ، أو يعزق الزيتون ، ثم يعمل اسكافيا وصانع أحذية ، ودائما هو مفتكر تخديم زوجه وبناته ..

ان (اللاوجداني) الذي يتهرب من مسؤوليته لايثبت في عائلة ، ويجنح الى الشر ، في حين هو ثابت يتحمل المسؤولية على قدر طاقته ، فيغامر ، ويرحل بحثا عن الخروج من مأزق الفقر ، والفاقة ، ولذلك فهو متحمل للمسؤلية من جهة ، ومتوكل على السماء من جهة ثانية ، بدليل تفكيره المستمر في تخديم عائلته ، او البحث لها عن عمل في الحقول ، او في البيوت ، الا أن الظروف تدهسه ، وتعلوه ، ولولا اريحيته ، ووجدانه ، لعمل في

(١) فقد اضطرت العائلة الى المبيت اشهرا في العراء والعجاج عند شجرة ، الامر الذي تسبب لها بالامراض .. الأم بالهزال ، والنخرة في الخاصرة ، والطفل واختاه بالحك والجرب والرمد ، والوالد متسكع يعمل اسكافيا ، مما رد عطف الفلاحين وبعض شيوخهم على العائلة ، وخاصة في مداواتها ؛ وقد وصف المؤلف هذه الطرق الشعبية في المداواة ، ومنها تقويض النخرة بالبارودة قام بها احد الشيوخ ، اي بطريق التعويذات والايحاء النفسي ، وغير ذلك ..

اللصوصية وقطع الطريق ، او التهريب بنفسه الذي شارك فيه مرة ، او ايضا لشارك في حرق مخزن الحبوب او سرقته ، ولم يفعل ؛ ناهيك بأنه عندما راح يربي دودة القز صار يصلي مع زوجه من أجل نجاح الصفقة ، وقد ربح منها بالفعل ونجحت[١] .

أما الام فصبرها على هذه الظروف الشنكة شيء ملائكي علوي حقا ، وقد ظلت تحفظ الود لزوجها الاتكالي المسكين ، وتحنو على اولادها منه ، تربيهم ، والموت ينتزع بعضهم كما أن التخديم في بيوت الناس ينتزع البعض الآخر ، وهكذا دواليك .. أن الملامح في ذلك كله ، رغم صعوبة رصدها واضحة ، وأن ارتباط العمل الروائي بالزمان والمكان هو الذي بالفعل سهل على المؤلف اوصافه ، وتحليلاته فيها ..

أن الرواية في هيكلها العام تسير على استرجاع الذكريات أولا بأول في خط زماني ، ومكاني واضح ، أي القديمة ، ثم التي تليها ، ثم بعدها كما حصلت في عمر هذه العائلة البائسة ، أي في اللاذقية ، ثم في السويدية ، ثم في ريف اسكندرون وهكذا .. وقد تخللتها حكايا ، وأوصاف عن فترة السفر برلك ، ثم في فترة الانتداب الفرنسي وقتها ، مثل التي عن الخال رزق المجند الذي قتل في الاناضول ، او الخال ابراهيم وشجاعته في مقاومة المشلحين ..

ان مشاهد الريف السوري في هذه الرواية هي بالفعل مشاهد تسجيلية ، ومن هنا قيمتها ، ففيها ذكرى تلك العهود الخوالي ، وعظتها .. في حين أن اعتبارها شيئا مضى يرصد لذاته تظل له ايضا وظيفته الجمالية والفنية ، أيا كانت مسحة السلبية ، او الشاعرية التي فيها ..

وقد قلت أن حنا مينة روح شاعرية تستلهم انساننا المحلي ، واضيف هنا انه وصاف بارع ، متمكن من وصفه ، يعرف كيف يحيي المشاهد ، ويوشيها بالوانها المحلية[٢] .. فان مشاهد اللقاط ، أو توزيعات الخيرية ، او مكافحة الجراد ، مثل مشاهد الحيط

---

(١) يضاف الى ذلك انه للأي حشي ، اي شهواني وسكير ، وقد عرضت الرواية علاقاته مع الارملة ، ثم مع زنوبة ..

(٢) مثل ذلك ان ايراد عدد من القصص الشعبية ، او عدد من أشعار الأغنيات التي كانت تقصها الام ، او تترنم بها تأكيد اللون المحلي في الرواية ..

المادي نفسه ، أو الحركة فيه ، من حقل ، أو عمل فيه ، أو تربية لدودة القز ، أو أيضا الاقطاع والملاكين والفلاحين ، ثم تمرد هؤلاء على الظلم ، وحرقهم مخزن الحبوب ؛ كل ذلك أشياء صميمية نقلتها ريشة فنانة تنويرا للاجيال وعظة للطلائع ..

ومن حيث ان موضوع الرواية من طبيعته يتجه اتجاهه الصميمي الى الذكريات يعرضها بدقة ، وكانت مضامين البؤس التي ظلت العائلة ترزح له تحت وطأة القدر العابث فقد انصرف هم المؤلف الى السرد المباشر ، ووصف المشاهد يغطي ساحة المسار الروائي ككل ، تماما كما[1] في رواية (الشراع والعاصفة) حيث القطاع الكبير لعمال مرفأ اللاذقية في الحرب العالمية الثانية ..

وقد افتقدنا في هذه الرواية الحديث النفسي ، وافتقدنا أصداء اللاوعي ، والصراعات الداخلية في تجربة الاشخاص ، والتي[2] نجدها في روايته (الثلج يأتي من النافذة) ، و (الشمس في يوم غائم) .. وظل السرد والوصف على مستوى الوقائع والاحداث ؛ واما الحوارات فظلت دقيقة ومباشرة ، كما ظلت الديباجة شاعرية .. ناهيك بأن اصطناع الاخيلية ، وتضمين القصص الشعبي وأيضا بعض آيات الانجيل ؛ كل ذلك اكسبها رونقا شاعريا ؛ ان الرواية شوط جديد في الابداع الواقعي ، التقدمي المزدهر ؛ والى اللقاء في نتاج مقبل ..

عدنان بن ذريل

العَرب والمسْرَح

« الحضارة العربية امتدت من الاندلس الى الصين ، وكان لها طابعها المميز ، في كل مجالات الحياة ، فلا يعقل لحضارة هذا شأنها الا تعرف ألوانا فنية ، يعد المسرح واحدا منها » ، هذا مايريد أن يؤكده ، لأن يبحث فيه ، أو يناقشه ، محمد كمال الدين ، في

---

(١) و (٢) تجد في كتابنا ـ الرواية العربية السورية ـ السابق الذكر ، تفصيل القول في ذلك كله ..

كتابه : ((العرب والمسرح)) ، الصادر في سلسلة كتاب الهلال ، العدد ٢٩٣ ، مايو ١٩٧٥ .

والكتاب يتألف من مقدمة ، وستة فصول ، وخاتمة ، ويقع في ١٧٨ صفحة ، من القطع الصغير .

وتقع المقدمة في عشرين صفحة ، لخص فيها المؤلف فصول كتابه ، وعرض فيها خلاصة ماوصل اليه من نتائج ، ولعل في قراءة المقدمة مايجعل مطالعة الكتاب غير ممتعة ، فليست فصوله الا توسيعا لافكار المقدمة .

وعهدي بالمقدمات ، لاتزيد عن صفحة لكل مئة صفحة من الكتاب ، يحدد فيها المؤلف موضوعه ، وقيمته ، ومسوّغات البحث فيه ، ثم يرسم خطة الكتاب ومنهجه ، ويشير الى مصادره الرئيسية ، من غير أن يلخص البحث .

— ٢ —

وفي الفصل الاول من الكتاب يقدم المؤلف آراء المعارضين ، الذين ينفون معرفة العرب للمسرح ، قبل اتصالهم بالغرب ، في العصر الحديث . ولعلنا نحس في تسمية الفصل : ((من آراء المعارضين)) . أن المؤلف قد قرر منذ البدء موقفه من هذه الآراء ، فمعرفة العرب للمسرح ، عند المؤلف ، أمر مؤكد وثابت ، ونفيه هو الرأي المعارض .

والمؤلف يقدم هذه الاراء ، من غير ان يخضعها لترتيب معين ، سوى انه يفصل بين آراء العرب وآراء المستشرقين ، ويتم ايراد هذه الاراء ، واحدا تلو الاخر ، من غير تمهيد أو تعليق ، ثم لايلبث في نهاية الفصل ، ان يقدم ملخصا لتلك الاراء ، يصنفها فيه ، تحت انواع : عقلية ، واجتماعية ، ودينية ، وتاريخية ، ولغوية .

ولو ان المؤلف اخضع الاراء لمثل هذا التصنيف منذ البدء لما احتاج الى تلخيصها ، مما يوحي بالتكرار ، وافتقاد المنهج .

وقبل ان ننتقل الى الفصل الثاني ، أودّ ان اقدم مقتطفات من تلك الاراء المعارضة التي اختارها المؤلف ، وسأقسمها الى قسمين :

ا ــ الآراء التي تنفيَ أنيكون العرب قد عرفوا المسرح قبل الاسلام :

أ ـ يقول توفيق الحكيم : ((لم يكن لدى العرب مسرح ، لانهم كانوا بدوا رحلا ، لايستقرون في مكان ؛ وطنهم متنقل على ظهور القوافل ؛ والمسرح يتطلب أول مايتطلب الاستقرار)) ص ٢٥ .

٢ ـ يقول محمود تيمور : ((ان العرب لم يعرفوا المسرح لانهم كانوا يحيون قبائل متفرقة ، حياة بدائية ؛ وازدهار الفن يتوقف على نشوء مستوى من الحضارة في مجتمعات البشر)) ص ٢٦ .

٣ ـ يقول الدكتور زكي نجيب محمود : ((والشرق في رأيي قد طمس الفرد طمسا ، فهو جزء من القبيلة ، ولا وزن له الى جانبها ، وليس كذلك اليونان ، فالفرد عندهم هو محور التفكير ، لم يعرف الشرق اشخاصا ، فلم يعرف المسرحية)) ص ٣٠ .

٤ ـ تقول الدكتورة سهير القلماوي : ((ان العرب بطبيعة عقلهم ينظرون الى الكليات، ولا يميلون الى التحليل ، المسرح يعتمد على التحليلية ، لا التركيبية ، ومن هنا كان المسرح مخالفا لطبع العرب ، ولم يصلوا اليه)) ص ٣٠ .

ب ـ الآراء التي تنفي ان يكون العرب قد عرفوا المسرح بعد الاسلام :

١ ـ يقول محمود تيمور : ((حين فتح العرب الامصار لم يشهدوا مسرحيات في دور التمثيل ، لانها كانت مكروهة بغيضة الى الامم المسيحية ، لما فيها من أوضاع وثنية يخشى منها على العقيدة)) ص ٢٧ .

٢ ـ يقول توفيق الحكيم : ((وحين استقر العرب في بغداد ودمشق وغيرها ، كان الشعر الجاهلي هو المثل الاعلى للفن البياني في نظرهم ..)) ص ٢٥ .

٣ ـ يقول محمود تيمور : ((ان الشعر المسرحي في روحانيته ، وفي تعويله على الموسيقى لاتتادى خفقاته اذا ترجم الى لغة أخرى الا فيما ندر ، وهو يحتاج في ترجمته الى براعة فذة ، تستطيع ان تنقل الشعر في لغته ، الى الشعر في اللغة المراد نقله اليها)) ص ٢٧ .

٤ ـ ويقول محمود تيمور : ((ان الادب اليوناني كان ينطوي على خرافات وأساطير وأكثرها له دعائم وطيدة من عقائد وثنية ، وتعدد آلهة ، وحرية شاطحة في تصوير العلاقة

بين الانسان وربه ، وفيه كذلك عرض لصفات الخالق ، وتصرفاته عرضا يجعله شبيها بالمخلوق في الغرائز والطباع والوان السلوك ، وذلك مايشعر نحوه العربي بالحرج والانكماش » ص ٢٧ .

— ٣ —

اما الفصل الثاني فيخصصه المؤلف للرد على آراء المعارضين ، التي قدمها في الفصل الاول ، وهو يعرض الردود عرضا متصلا متلاحقا ، وقد لايشير الى الرأي المعارض ، حتى انه كان يصل الرد على رأي ، بالرد على رأي آخر ، من غير فصل بين الردين ، ولو أن المؤلف أعطى للآراء المعارضة ، في الفصل الاول ، أرقاما متسلسلة ، ثم عرض الردود بارقام تقابل الاولى ، لكان اكثر منهجية .

وانا لنفتقد الدقة والوضوح في الردود على آراء المعارضين ، فالمؤلف حين يرد على الراي الذي ينفي معرفة العرب للمسرح بسبب عدم استقرارهم ، يغالط في فهم الترحال والاستقرار ، فيقول : « ويجب ان نفهم من معنى الترحال التنقل من مكان الى مكان ، ثم العودة الى المكان الاول ، اي انه نوع من تبديل المكان ، وليس الهجرة الى الابد ، وبهذا المعنى يمكن القول ان العرب عرفوا حياة الاستقرار حضرا وبدوا .. » ص ٤٤ . حقا ان التنقل من مكان الى مكان ، ليس هجرة ، كما يقول ، ولكنه بالتأكيد تنقل وترحال ، وليس استقرارا .

وفي محاولة المؤلف الرد على راي تيمور ، نجده يقول : « اما ان التراجيديات ذات مضمون معقد وصعب ، فليس ذلك اصعب من كتب المجسطي لبطليموس ، أو الجمهورية لافلاطون ، أو الاورجانون لارسطو » ص ٣٨ ، وواضح أن المؤلف نقل ماقاله تيمور عن صعوبة أداء الشعر مترجما ، لتعويله على الموسيقى ، الى صعوبة المضمون وتعقيده ، مما لم يقصده تيمور ابدا (راجع راي تيمور في قسم ب رقم ٢) .

وسنفتقد الدقة والوضوح بشكل أكبر حين نقرأ قول المؤلف : « ان الاسلام لايعقل ان يحرم ترجمة مسرحيات وثنية يخلق فيها كاتبوها شخصيات على نحو مايخلق النحاتون تماثيل تشبه الاصنام ، والاسلام هو الذي سمح للمترجمين أن يترجموا كثيرا من الآثار

التي أنتجها وثنيون ، فضلا، عن كونها هي ذاتها آثارا وثنية ، ألم يسمح الاسلام بترجمة كليلة ودمنة عن اللغة الفهلوية ؟ والشاهنامة للفردوسي ؟ » ص ٣٧ ، والحق أن الاسلام لم يحرم ترجمة المسرحيات ، ولم يحللها ، ولكن المسلمين هم الذين وجدوا الحرج في ترجمتها ليس لان فيها خلقا لشخصيات ، وانما لان فيها اشارة الى آلهة متعددة ، ولان فيها صفات تسند الى الآلهة ، مما لايتفق مع التوحيد الاسلامي ، والتنزيه لله عز وجل عن مثل تلك الصفات ، والآثار التي ذكرها المؤلف فارسية وليست اغريقية ، وما هي بمسرحيات ، وليس فيها طابع وثني كالذي في المسرحيات الاغريقية .

ولو استطاعت ردود المؤلف أن تدحض جميع الآراء التي يسميها معارضة ــ وهي لاتستطيع ذلك ــ لما أثبتت أن العرب عرفوا المسرح ، لان الادلة ، والوثائق المسرحية ، غير موجودة .

ــ ٤ ــ

على أن المؤلف قادر على ايجاد الادلة ، وتوهم الوثائق ، وهذا مايفعله في الفصل الثالث ، « من تاريخ العرب الاجتماعي والفكري » ، حيث يأتي بمظاهر من حياة العرب قبل الاسلام ، وبعده ، لم يلتمس فيها ملامح تمثيلية ، ليسميها بعدئذ « دراما » .

فهو يرى أن العرب قد عرفوا المسرح ، قبل الاسلام ، في مراسم الحج ، من خلال تمثيلهم لذكريات ابراهيم وزوجه هاجر ، وابنهما اسماعيل ، (ص ٦١) ، وفي سوق عكاظ ، حيث يقف الشاعر ، في جمهور من النظارة ، ينشدهم قصائده (ص ٦٤) .

ونحن نستطيع ان نعتبر من المسرح كل نشاط تتوفر فيه العناصر الثلاثة التالية : التمثيل ، والتشخيص ، والفعل(١) .

فحين تلعب ثلة من الاطفال دور العسكر والحرامية ، انما تؤدي عملا مسرحيا ، فكل طفل ، في هذه اللعبة لا ينسلخ عن شخصيته كطفل ، ليتقمص شخصية أخرى ، هي

---

(١) فرد ميليت ، وجيرالد بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة : صدقي حطاب ، مراجعة الدكتور محمود السمرة ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٦ ، ص ١٥ ــ ١٦ .

الحرامي او العسكري) وتجري حوادث ليست حقيقية) وانما هي تقليد وهمي لحوادث حقيقية ، كالسرقة والقتل والمطاردة ، ثم لابد من وقوع فعل ما يغير من الموقف ، كالقبض على الحرامية .

وقد يكون في مراسم العرب في حجهم قبل الاسلام شيء من التمثيل ، حين كانوا ينتقلون بين الصفا والمروة ، كما انتقلت هاجر) ولكن ليس في هذا الطقس ، او في غيره ، شيء من التشخيص ، او الفعل .

ولعل الشاعر يقوم بحركات ايمائية وهو يلقي قصيدته) ولكنه لايمثل الافعال التي يذكرها ، ولا يتقمص الشخصيات التي يتحدث عنها .

وحتى يصل بنا المؤلف الى هاتين الظاهرتين ، فقد بدأ من الصفر ، اذ مضى يحدد الموقع الجغرافي لبلاد العرب ، ويتحدث عن طبيعتها ومناخها ، وتاريخها البشري ، فذكر ابراهيم وابنه اسماعيل ، والعرب البائدة ، والعرب العاربة .. حتى انتهى الى ديانات العرب وعباداتهم ، ثم الى اسواقهم) وكان حسبه هنا أن يبدأ بالديانات والاسواق ، من غير هذا التمهيد ، الذي أعاد فيه كثيرا من المعلومات المشكوك فيها .

ومضى المؤلف بعد ذلك يتحدث عن النثر الجاهلي) واستطرد الى التراث العربي بشكل عام ، وما لحقه من ضياع بسبب غارات التتر ، والحملات الصليبية ،وما كان من احراق المكتبات وتدميرها ، وقد أسهب في هذا المجال ، حتى انتهى الى قوله : « ولنتصور هذا التراث وصلنا ، فمن المؤكد اننا كنا سنجد فيه ترجمات عن اليونانيين ، وما أدرانا بمسرحيات عربية خالصة ! ولعلها اذن تكون دعوة الى مواصلة البحث والتنقيب فيما هو موجود في مكتبات العالم ، ثم فيما زال قابعا في باطن الارض ، او مدفونا في رمال الصحراء الشاسعة » ص ٦٧ .

وان مثل هذا التصور لايمكن ان تبنى عليه حقائق علمية) ولو أن العرب كانوا عرفوا

المسرح في الجاهلية ، لاستمر شيء منه في الاسلام ، أو لترك أثرا في الادب من بعده ، فلا يمكن أن ينقطع من غير أن يترك أثرا في الفن الذي سيرثه .

وفي قسم تالٍ من الفصل الثالث يعرض المؤلف لاوثان الجاهلية وأصنامهم ، ويقرنها بآلهة الفراعنة والاغريق ، متناسيا كل الفروق بين هذه الديانات ، ثم يذكر تحريم الرسول صلى الله عليه وسلم للتصوير والرسم ، ويرى أن ذلك كان في بداية الدعوة ، حين كان المسلمون قريبي العهد بالجاهلية ، وان الرسول قد اباحهما حين استقر المسلمون ، وبعد بهم العهد عن الجاهلية ، ويذكر المؤلف في ذلك فتوى الامام محمد عبده ، والشيخ رشيد رضا ، ثم ينتقل الى قصص القرآن الكريم ، ويرى فيها مسرحا جيدا « يمكن تقديمه بشيء من الإعداد الحديث » ص ٧٤ ، وسنرى بعد قليل امتناع ذلك .

— ٥ —

وفي الفصل الرابع يريد المؤلف ان يدلنا على « ظواهر مسرحية قديمة في تراثنا » ، كما هو عنوان الفصل ، ولكن فكرة المسرح قد سيطرت عليه ، فاذا به يحول تراثنا كله الى مسرح ، فحسبه أن تتوافر في العمل الادبي عناصر الحدث والشخصية والحوار والزمان والمكان حتى تسميه مسرحا ، سواء أكان هذا في القصة أم في الشعر أم في المقالة ، فهو يرى المسرح في معلقات الجاهليين ، وفي نجلاء الجاحظ ، وفي مقامات الهمذاني .

ان لنا ، في تراثنا العربي ، « سيرا » و « رسائل » و « مقامات » ، وهي أنواع أدبية ، نبعت من واقع مجتمعنا العربي ، في فترة ما ، وارتبطت بهذا الواقع ، معبرة عن أوجه نشاطه الاجتماعي والسياسي والفكري ، وقد أعطاها مبدعوها ، من أجدادنا ، أسماءها سيرا ، أو رسائل ، أو مقامات ، فحملت هذه الاسماء كمصطلحات عربية ، ودخلت بها التاريخ .

وحين أتيح لنا ، نحن الاحفاد ، أن نطلع على أدب الغرب ، ونتعرف فيه الى « الملحمة » و « المقالة » ، و « القصة » ، كان حريا بنا أن ندرس تراثنا وتراثهم ، دراسة مقارنة متزنة ، تحفظ لكل تراث مفاهيمه الادبية ، من غير تحكيم أحدهما في الآخر ، مما يغني فهمنا لكلا الادبين ، ويساعدنا على اعطاء أدب جديد ، فيه نتاج التفاعل السليم .

ولكننا التقطنا بعض المفاهيم الغربية ، وصنفناها في مقاييس ، ومضينا نحاكم بها تراثنا ، ونطبقها عليه . فاذا بنا نبحث في السيرة عن الملحمة ، وفي الرسالة عن المقالة ، وفي المقامة عن القصة ، متناسين المفاهيم الفنية الخاصة بأنواع تراثنا الادبي .

وما يفعله المؤلف في هذا الفصل هو البحث عن « الدراما » في كل التراث .

— ٦ —

ثم يمضي فيعقد فصلا خاصا يسميه : « من كتب الدراما عند العرب » ، وهذه هي الكتب القديمة التي يسميها المؤلف كتب دراما :

اخبار ملوك اليمن — عبيد بن شرية الجرهمي

كتاب التيجان في ملوك حمير — ابن منبه

كتاب السيرة — ابن اسحق

الفرج بعد الشدة — ابن تميم التنوخي

المستجاد من فعلات الأجواد — ابن تميم التنوخي

نشوار المحاضرة — ابن تميم التنوخي

التوابع والزوابع — ابن شهيد الاندلسي

رسالة الغفران — أبو العلاء المعري

يوم القيامة — محمد بن محرق

ويعتبر المؤلف هذه الكتب « من الاعمال المسرحية حقا ، اذ تصلح تماما لتقديمها على خشبة المسرح ، بشيء من الإعداد ، وهي أعمال غنية بالديكورات المتنوعة ، تستلزمها اضاءة خاصة ... » ص ١٣٦ ، ثم يمضي فيقترح لها الالحان والاغاني ، والازياء والمسرح الدوار ، وجمهورا من مستوى فكري خاص ، ويدعو فناني المسرح المثقفين .. « فهل يستجيبون ؟ » ص ١٣٧ .

وحسبنا أن نقف قليلا عند رسالة الغفران لنوفر على من يود اجابة الدعوة ، مشقة الاطلاع على باقي الكتب ، فالرسالة بعث بها المعري الى ابن القارح ، في حلب ، اجابة منه

على رسالة سابقة ، سأله ابن القارح فيها عن أمور أدبية ، وقد بدأ المعري رسالته بالثناء على ابن القارح ، وشبه كلماته بأشجار الجنة ، ومن هنا استطرد الى وصف الجنة ، وتخيل نفسه يطوف فيها مع ابن القارح ، فيلتقيان بالشعراء ، ويسألانهم عن أمور لغوية في شعرهم ، ثم ينتقل المعري الى الاجابة على رسالة ابن القارح ، فيحدثه عن الزنادقة والاشاعرة والإمامية والمعتزلة والتناسخ ، وغيرها من أمور الادب .

وفي القسم الاول من الرسالة يقع التوهم بوجود عناصر درامية ، ولكن المعري ماكان في وصفه للجنة الا معتنيا بالسجع والغريب ، وما كان في لقائه مع الشعراء الا راغبا في سؤالهم عن قضايا لغوية ، ليبرز قدرته ، وسعة حفظه ، وحسبنا أن نلتقط هنا جزءا من لقائه مع امرىء القيس :

كبكر المقاناة البياض بصفرة

ماذا أردت بالبكر ؟ ، فقد اختلف المتأولون في ذلك ، فقالوا : البيضة ، وقالوا : الدرة ، وقالوا : الزهرة ، وقالوا : البردية ، وكيف تنشد : البياض ام البياضَ ام البياضِ ؟ . فيقول (امرؤ القيس) : كل ذلك حسن ، واختار البياضِ بالكسر »(١) .

وبعد ، فهل تصلح الغفران لتقديمها على خشبة المسرح ؟

اعتقد أن كاتبا مسرحيا مبدعا ، يستطيع الرجوع الى كتاب من تلك الكتب ، أو غيرها من التراث ، ويقرأ فيه قصة ما ، ثم يستوحيها في كتابة مسرحية ، ولكن هذا لايعني أن المؤلف يقصد الرجوع والاستحياء ، حين سماها كتب دراما ، واعتبرها ((أعمالا درامية تصلح تماما لتقديمها على خشبة المسرح)) .

ان المؤلف ينطلق في كل أفكاره السابقة من تصور للمسرح قاصر ، فهو يرى أن المسرح يتألف من قصة وشخصيات وحوادث وزمان ومكان ... (انظر صفحة ١٤٠) ولا شك في

---

(١) المعري ، رسالة الغفران ، تحقيق ، بنت الشاطىء ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ، خامسة ، ١٩٦٩ ص ٣١٤ .

أن هذه العناصر موجودة في المسرح ، وفي القصة ، وقد توجد في الشعر ، ولكن المؤلف يغفل الاسلوب الذي يتميز به كل نوع من هذه الانواع الثلاثة .

يقول أرسطو : « وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضا ، يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع ، اذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات ان تحاكي عن طريق القصص ، إما بأن نقص على لسان شخص آخر ، كما يفعل هوميروس ، أو يحكي المرء عن نفسه ، أو نحاكي الاشخاص وهم يفعلون »(٢) .

فحين يحاكي المؤلف على لسان شخص آخر ، متبعا طريقة السرد ، تكون القصة ، وحين يحكي عن نفسه ، يكون الشعر ، وحين نحاكي الاشخاص وهم يفعلون يكون المسرح .

فالمسرح فن موضوعي ، يتم فيه : « إبراز الشخصيات والحبكة ابرازا حيا ، فالكتاب الاخرون غير المسرحيين — يروون قصصهم بأنفسهم ، أما الكاتب المسرحي ، فانه يبتدع شخصيات تحيا وتروي قصتها بنفسها »(٣) ، من غير أن يقوم الكاتب بتقديمها والتعليق على أفعالها .

وهذا مالا يتحقق في كل ماأراد المؤلف أن يجد فيه مسرحا من تراثنا ، سواء في الحكاية ، أم في القصة القرآنية ، أم في الشعر ، أم في السيرة والمقامة .

— ٧ —

وفي الفصل السادس — وهو الاخير — يعرض المؤلف نماذج لـ ((مسرح عربي خالص)) ، ومن هذه النماذج مايمكن رده الى القصة لافتقاره الى أسلوب العرض الموضوعي ، ومنها : « قصة أيوب لما ابتلي » و « الجمل والغزالة » و « الاميرة خضرة الشريفة » ص١٥٤ ، ومنها مالا يمكن قبوله عملا مسرحيا لافتقاره الى عناصر : التمثيل ، والتشخيص ، والفعل ،

(٢) أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ص ٣٥ .

(٣) ملتون ماركس ، المسرحية ، ترجمة : فريد مدور ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥ ، ص ٣٥ .

التي عرضنا لها في البدء ، ومن هذه شعر الموال الشعبي الذي ينشده القصاص ص١٥٥، وصندوق الدنيا ص ١٥٧ .

وتبقى ظاهرتان جديرتان بالتأمل ، أولاهما مايقوم به الشيعة في وقت محدد من كل عام ، بتمثيل مصرع الحسين ، وثانيتهما مسرح الاراجوز ، وخيال الظل ، وفي كلتا الظاهرتين تتوفر عناصر العمل المسرحي : التشخيص ، والتمثيل ، والفعل ، واذا سجلنا الحوار الذي فيهما ، لكان مسرحية مكتملة .

ولكن : هل استمرت تلك الظواهر وتطورت حتى وصلت بنا الى الشكل المسرحي الذي عرفه الوطن العربي في القرن العشرين ؟ هل الحركة المسرحية التي تشهدها ، بعد اطلاعنا على المسرح الغربي ، هي امتداد لتلك الظواهر ؟ !

ان تمثيل مصرع الحسين طقس ديني ، تؤديه فرقة دينية محددة ، في وقت معين ، وليس فيه قصد فني . ومسرح الاراجوز بزغ وانتشر ثم خبا وانطفأ قبل ان نعرف الحركة المسرحية الحديثة بفترة طويلة .

ان الحكواتي ، والقصاص ، ورقص السماح ، وبعض الرقصات الشعبية ، وصندوق الدنيا ، وخيال الظل ، والاراجوز ، وتمثيل مصرع الحسين(١) ، ظواهر فنية عربية ، نبعت من واقع مجتمعنا العربي ، في عهد من العهود ، فمثلته ، وحملت ظوابعه ، وقد أعطاها مبدعوها اسماءها ، فحملتها كمصطلحات عربية ، دخلت بها التاريخ ، وهي ذات خصائص فنية تنبع منها بالذات ، ونخطىء اذا نحن قسناها بمفهوم المسرح ، لأنها من طبيعة غير طبيعته ، وليس ثمة مسوغ لهذا القياس .

لنقل انها : فنون عربية ، ولنحتفظ لها بأسمائها ، ولندرسها متلمسين عناصرها الفنية ، منها بالذات ، ولنربطها بالمجتمع العربي ، من غير أن نربطها بالفن المسرحي عند العرب .

---

(١) حاول بعض الباحثين احصاء مثل تلك الظواهر ، وتلمس العناصر المسرحية فيها ، راجع : د. احمد سليمان الاحمد : دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دمشق ، دار الاجيال ، ١٩٧٢ ، و د. سلمان قطاية : المسرح العربي من اين والى اين ؟ ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢ .

ولنقل بعد ذلك : ان الحركة المسرحية العربية المعاصرة ، مستمدة من الغرب ، فلا ضير في هذا ، مادمنا نبدع في هذه الحركة المعاصرة ، ونعبر فيها عن ذواتنا بأصالة ، وليس ينفعنا في شيء ان نوهم انفسنا بأن لنا مسرحا منذ الجاهلية .

- ٨ -

وفي ختام الكتاب يعيد المؤلف بعض الافكار الرئيسية التي وردت في الكتاب ويبرزها في صيغ تبدو أكثر اعتدالا من الصيغ التي وردت بها من قبل ، قارن مثلا الاسطر ١٠ -١٢ في الصفحة ١٧٢ ، بالاسطر الاخيرة من الصفحة ١٣٦ .

ان الهدف من الكتاب هو التأكيد على فكرة واحدة ، هي : معرفة العرب للمسرح منذ الجاهلية الى الآن ، ولا يمكن ان نعتبره بحثا في هذه الفكرة ، أو دراسة موضوعية لها .واعتقد ان مايقدمه الكتاب هو نصيحة صادقة للدارس بأن يوفر على نفسه عناء البحث في الظاهرة المسرحية المفقودة قبل مارون النقاش ، وابي خليل القباني .

أحمد زياد المحبك

ندوة المسرح

أزمة المسرح العربي المعاصر

المشاركون في الندوة:

فوزي الكيالي
أديب اللحجي
أحمد الطيب العلج
عصام محفوظ
حنا مينه
الفرد فرج
وليد اخلاصي
رحيم التكريتي
أسعد فضة
رشاد أبو شاور
سعيد حورانية
فواز الساجر
ممدوح عدوان
انطون ملتقى
عبد الفتاح الوسيع
فيصل الياسري
ريمون جبارة
عبد العزيز السريع
أمين الخياط
اسكندر عزيز

الجلسة الاولى ـ الافتتاح ـ التاريخ : الثلاثاء ١٣ / ٥ / ١٩٧٥

المكـان : القاعة الشـامية في المتحف الوطني بدمشق

فوزي الكيـالي

يسعدني ان افتتح هذه الندوة التي اصبحت تقليدا لمهرجان الفنون المسرحية العربية فيدمشق منذ ست سنوات وحتى الآن .

واحب ان ابدأ كلمتي بان اوجه الشكر الى الاخوة الذين لبوا دعوتنا ، دعوة اللجنة العليا لمهرجان دمشق للفنون المسرحية ، وحضروا هذه الندوة ، كما احب ان اوجه الشكر لكل فرد من الفنانين العرب الذين شاركوا في هذا المهرجان ، وجعلوه فعلا ، بجهدهم الصادق ، واخلاصهم الاكيد ، والتزامهم بالقضايا القومية ، والفنية والانسانية التي يعيشون من اجلها ، ويبذلون جهدهم لخدمتها ، تظاهرة ثقافية عربية نفخر باننا كنا بعض شهودها ، ونفخر بان هذه التظاهرة استطاعت ان تقنع الكثيرين باننا بحاجة ونحن نعمل من اجل وحدة امتنا ، وتحرير ارضها ، وبناء مستقبلها الافضل . اننا بحاجة الى الكثير من هذه المهرجانات ، تتناول مختلف شؤون الثقافة ، وتكون خالصة لوجه العروبة ، ولوجه الثقافة والفن . وقد حاولنا ان نجنب هذا المهرجان اية شبهة من الشبهات التي كثيرا ما افسدت علينا نحن العرب اعمالا كان يقدر لها ان تحقق اغراضا ثابتة تؤكد وحدة الامة العربية ، ووحدة مصيرها ، ووحدة نضالها ، وتدفعها خطوات الى الامام ، فيطريق تحقيق اهدافها الكبرى .

لابد لي ان اقص عليكم قصة هذا المهرجان ، لتعرفوا اية ظروف مررنا بها ونحن نهيء له منذ سنتين .

قبل عامين تمت اقامة المهرجان الخامس،وفيالسنةالماضيةعام١٩٧٤ عندماواجهناموضوع اقامة مهرجان الفنون المسرحية بدمشق ، المهرجان السادس الذي كان يجب ان يقام في عام ١٩٧٤ ، قلنا ان هذا المهرجان يجب ان يكون مهرجانا ملتزما ، وفي حدود القضايا التي طرحتها حرب تشرين ، وقلنا ان هذا المهرجان يجب ان نخصصه لحرب تشرين ، ولحرب الجولان ، بحيث لاندع مثل هذا الحدث الكبير الذي مر بامتنا يفلت دون ان يقول فيه

المسرحيون كلمتهم ، وارسلنا الى البلدان العربية المختلفة نطلب منهـا الاشتراك ، علـى اساس أن أي عمل سياسي لابد وان يكون متصلا ، لسبب او لآخر ، بحرب تشرين .

وانتظرنا ، ومر الوقت ، وحل موعد المهرجان ، ولم تردنا نصوص أو أعمال من شانها أن تشجعنا على اقامة هذا المهرجان ، وقلنا ، لعل الحدث لم يختمر بعد في أذهان كتابنا ، ولابد لهم من فرصة أكبر ، فاجلنا موعد المهرجان الى ٦ تشرين ، وتعلمون بـأن مهرجـان دمشق يقام في الربيع كل عام . فقلنا لنقم هذا المهرجان في الخريف ، ولنبدؤه في اليـوم الذي بدأت فيه حرب تشرين ، ٦ تشرين .

ومر الوقت أيضا ، ولم تأتنا النصوص التي تشجعنا على اقامة مثل هذا المهرجـان وجئنا مرة اخرى نواجه في مطلع عام ١٩٧٥ ، موضوع اقامة هذا المهرجان ، ووضع الشروط له ، وبالاشتراك فيه ، فوجدنا انه لو فرضنا أي نوع من النصوص ربما نغامر بالمهرجان نفسه ، فلا يقام مرة اخرى ، ونحن نعتبر أن هذا المهرجان مكسبا قوميا ، مكسبا ثقـافيا ، ولا نريد أن نخسره ، لذلك تركنا لاخوتنا ان يختاروا هم ، وعلى مسؤوليتهم مايريدون من النصوص التي سيشتركون فيها في مهرجان دمشق .

وجاءتنا الردود ، ونحن أيها الاخوة ، لم نرفض نصا من النصوص ، ولا اقترحنا على بلد عربي أن يأتينا بنص دون آخر ، هذه النصوص اخترت ـ وأنا أقول هذا للرد على بعض التساؤلات ـ بمعرفة أصحابها ، وبمعرفة البلدان التي حملتها الينا ، ماعدا نصـا واحدا ، سبق لي أن ذكرت وهو ((النسر الاحمـر)) اعترضنا عليه لاسباب ، بسبب أن نتائج مثل هذا النص فيما لو عرض ، ستتعارض مع أهداف المهرجان نفسه .

نحن دعاة توحيد ، ودعاة تضامن ، ودعاة تفاهم بين العرب جميعا ، خصوصا وهـم يخوضون معركتهم المقدسة ضد الامبريالية وضد الصهيونية ، وهم بحاجة الى انفسهـم ، الى بعضهم ، فضلا عن حاجتهم الى صداقة كل القوى الخيّرة في العالم ، هذا هو النص الوحيد الذي رجونا أن يستبدل بنص آخر .

نحن في هذا البلد ، وأقولها بملء فمي ، وخلال خمس سنوات ، وبدءا من الحركـة التصحيحية التي قادها الرئيس حافظ الاسد ، لم نمنع نصا مسرحيا واحدا من أن يُعرض،

وهناك نص واحد لم نمنعه ، وانما الجهة التي كانت تريد ان تعرضه ناقشناها فيه لا على اساس انه خطأ أم صواب ، وانما على اساس ان اختيار الوقت لعرضه لم يكن مناسبا ، واقتنعت هذه الهيئة ، وبدلت العرض بعرض آخر ، وهي هيئة رسمية ، وليست شعبية .

ماعدا ذلك لا اذكر ، واذا كان احد يعلم ان نصا قد منع ، فارجـو أن يذكر لي وان يصحح لي .

المسرحيات الهادفة والملتزمة ، والتي تتكلم عنها بعض الصحف ، لبعض الكتـاب ، قدمت جميعها من قبل المسرح القومي الذي له صفة رسمية ، ولا أعرف أن نصا آخر كتب ولم يقدم ، انا لااعرف حتى الآن نصا من هذا النوع لم يقدم ، بل أكثر من ذلـك ، بعض الاخوة كتاب المسرح الذين نقدر امكانياتهم وقدراتهم ، كلفوا من قبل الوزارة ومضى على تكليفهم حتى الآن أشهر كثيرة ، وربما أكثر من سنة ، ولم يقدموا لنا نصا من النـوع الذي افتقده بعض الكتاب في هذا المهرجان .

وليست مهمتنا نحن ان نضع النصوص . نحن لو كان بامكاننا ان نفعل ، لفعلنـا ، ولشعور اللجنة العليا للمهرجان بان هناك أزمة حقيقية للمسرح العربي ، فانها اختارت عنوانا لهذه الندوة التي ستستمر ثلاثة أيام ـ ((أزمة المسرح العربي.. ماهي أسبابها؟..))

ونحن نرجع اليكم ، وانتم رجال المسرح ، ورجال الفكر ، ان تساعدونا وتساعـدوا انفسكم ـ لان هـذه القضية قضيتنا جميعا ـ على تجاوز هذه الازمة .

المطلوب منا ان نسال ، هل هناك ازمة فعلا ؟.. هل هناك أزمة في العالم ؟.. أم أن الازمة خاصة بنا نحن العرب ؟ ..

ماهي الظروف العامة ، والظروف الخاصة التي تصنع هذه الازمة ؟ ..
نحن مطالبون بان نقول كلمتنا حول هذا الموضوع ، جريئة ، وصريحة ، ومسؤولـة قبل كل شيء .

في تقديري ان هناك ظواهر كثيرة في وطننا العربي تستحق الاهتمام من الكتاب المسرحيين ، وساعرض عليكم بعض هذه الظواهر ، أستمدها من سورية ، لانني أعرف بعض التفاصيل عن سورية ، ربما لااعرف مثلها عن الاقطار العربية الاخرى .

في عام ١٩٧٣ ، جرت حرب تشرين ، وقدم فيها هـذا الشعب عـددا من الضحايا والشهداء والجرحى ، اذا قيس هذا العدد بعدد سكانه ، لكان نصيبه من هذه الحـرب في هذا المجال بالذات اكبر نصيب .

اضافة الى ذلك ، قدم خسائر مادية ، تقدر مابين ٧ ـ ١٠ مليارات ليرة سوريـة ، لان حرب تشرين كما تعلمون لم تكلف سورية جزءا كبيرا من عتادها فقط ، وانما كلفـت سورية جزءا كبيرا من منشآتها الاقتصادية .

وهذا ماحدث لسورية على وجه التخصيص ، وبصورة مركزة ، ونحن وصلنا فـي نهاية الحرب الى فترة لم يبـق فيها كهرباء في سورية اطلاقا ، وطلابنـا ، وابناؤنا ، يتابعون دراستهم على أضواء الشموع لمدة ثلاثة أشهر ، حتى أمكن اعادة الكهرباء .

في سنة ١٩٧٣ مرت بسورية أسوأ سنة ، من حيث المحصول الزراعي ، لان سنة ٧٣ كانت في سورية سنة جفاف ، لم تمر بسورية منذ ٨٠ عاما ، ومع ذلك تحملت هـذه الخسائر .

في سنة ٧٤ ، كانت الميزانية الانمائية في سورية /٤/ مليارات ليرة سورية ، وهـي أعلى ميزانية وصلت اليها الميزات الانمائية عبر تاريخ سورية الحديث وفي هذه السنـة، في عام ١٩٧٥ ، سينفق على الميزانية الانمائية /٦/مليارات لان مجموع الميزانية هو /١٠/ مليارات ، /٤/ منها ، معظمها يذهب الى الدفاع و /٦/ مليارات للتنمية .

أحب أن أقارن مقارنة بسيطة تعطيكم فكرة عن معنى الكلام الذي أقوله .

في عام ١٩٦١ صدرت قرارات التاميم من الرئيس الخالد الراحل جمال عبد الناصر، وكانت سورية جزءا من الجمهورية العربية المتحدة ، هذه القرارات اممت ماتقدر قيمته بـ /٢٦٠/ مليون ليرة سورية .

بعد الانفصال ، وتعلمون أن الانفصال ألغى قرارات التاميم ، ثم بعـد ثورة آذار ، رجعت هذه القرارات واممت حتى بعض المعامل الصغيرة جدا ، ومع ذلك لم تزد قيمـة ماأممته هذه القرارات عن /٢٦٠/ مليون ليرة سورية . معظمها مثقلـة بديون للبنـوك

التابعة للقطاع العام ، للبنك المركزي ولغيره ، بحيث لايتجاوز مجموع قيمة ماأمم فعلا /١٠٠/ مليون ليرة سورية . لنفرض أن الـ /٢٦٠/ مليون ليرة سورية كلها كانت أموالا خاصة ، هذه الصناعة ، وهذه المنشآت التي أممت في عام ١٩٦١ ، ثم أعيد تأميمها بعد ذلك ، بعد ثورة آذار ، هي حصيلة تنمية ترجع الى ماقبل /٣٠/ سنة ، قبل سنة ١٩٦١ بثلاثين سنة ، لان كثيرا من الصناعات أنشئت في سورية قبل الاستقلال منها مثلا معمل الاسمنت بدمر ، الذي تشاهدونه في الطريق ، هذا يرجع الى الثلاثينات ، فاذا قرارات التأميم تناولت رأسمال خاص تراكم خلال /٣٠/ سنة ، ولنفرض خلال /١٥/سنة اعتبارا من الاستقلال وجلاء الفرنسيين من بلادنا ، يعني من سنة /٤٦/ الى سنة /٦١/ هناك /١٦/ أو /١٧/ سنة ، معنى ذلك أن التنمية كانت تسير في سورية بمعدل ١٥ مليون ليرة سورية كل سنة ، اذا نسبنا الـ /١٥/ مليون الى /٦/ مليارات في سنة الـ ١٩٧٥ تستطيعون أن تدركوا الفارق الكبير ، والطفرة الاقتصادية ، هذا مع العلم بان هذه الاستثمارات تستثمر لحساب القطاع العام ، وليس لحساب القطاع الخاص .

يعني أن هذا البلد يبني مستقبله على أساس الملكية العامة ، وليس على أساس الملكية الخاصة ، فما يستثمر في المجالات الصناعية والزراعية المختلفة ، لايعادل ١ من ٥٠ مما يستثمر في مجال القطاع العام .

هذا التطور الكبير سيغير وجه سورية ماديا ، نحن في بلادنا الآن تنشأ سدود ، تستصلح أراضي ، تنشأ سكك حديدية ، تمد طرق ، تقام مصانع ، تكتشف ثروات طبيعية ، بحيث نقدر ، ويقدر الخبراء أن سورية بعد /٥/ سنوات ستكون بلدا آخر من حيث امكانياته الاقتصادية وهذا جزء أساسي من الحرب ضد الامبريالية ، وضد الصهيونية ، لان المعركة معركة عسكرية ، واقتصادية وحضارية في نفس الوقت ، اذا لم نفهمها على هذه الصورة ، لانكون قد فهمنا حقيقة هذا الصراع ، هذا التطور الذي يجري في سورية ، ويجري مثله في عدد من البلدان العربية ، أعتقد أنه يطرح على المفكرين ، وعلى الذين يكتبون للمسرح قضايا جديدة ، يجب أن يعوها ، وأن يعالجوها .

نحن اعتدنا موضوعات مابعد الـ ٦٧ ، أعتقد أن هذه الموضوعات استنفدت أغراضها ، ولا بد من أن نكون على صلة بهذا الواقع الذي يتحرك بين أيدينا .

ربما بعد الـ ٦٧ ، وهزيمتها الشنعاء ، كانت هنالك من المرارة ، وأحيانا من اليأس ،

ومن الحقد ، مايدفع بكتابنا الى عدد من الانجازات التي رحبنا بها ، ولكن هنالك الآن في وطننا العربي مشكلات كثيرة ، الى جانب الصراع مع الامبريالية ومع الصهيونية ، الى جانب مسؤولية التحرير للارض والتراب الوطني ، اعتقد أن هناك مشكلات لابد من أن نمسك بها ، وأن نفكر بها ، وأن ننتج لحساب حلها ، هناك ازمة كوادر فنية ، مثلا نحن في السنة الماضية كانت الميزانية الانمائية هي كما ذكرت /٤/ مليارات ليرة سورية، وكانت المتابعة مستمرة من اجل انفاق الـ /٤/ مليارات فعلا ، وسورية استطاعت ان تحقق كسبا كبيرا عندما نفذت مايقرب من ٨٢٪ من الخطة ، وبقي ١٨٪ من الخطة غير منفذ ، لماذا ؟ .. لان الكوادر والامكانيات الفنية غير متوفرة بالدرجة التي تمكن من انجاز هذه الخطة ، في المنطقة الآن ، في اتجاه نمو التنمية يجعل هذه الكوادر مرغوبا بها من كل البلدان العربية ، فالعامل الفني في سورية الآن مفقود ، وقد صدرت قرارات من اجل منعه من السفر ، هو يسافر الى البلدان العربية الاخرى حيث يمكن ان يحصل على اجر أكبر وأعلى ، ونحن سعداء بان نساهم في بناء اي جزء من الوطن العربي ، لانه وطننا وليست سورية بأغلى من اية بقعة عربية اخرى ، ولكن لابد ايضا من ان نوفر لانفسنا الحد الادنى من الامكانيات التي تساعدنا على بناء بلدنا ، وعلى تنفيذ خططنا ، فإذن هنالك مشكلات .

قبل /٥/ سنوات أو /٦/ سنوات كانت هناك مشكلة بطالة في بلادنا ، كان العمل المسرحي الرائع الذي قدمه أولادنا طلاب الجامعة عن الانسان الذي يتحول الى كلب وهو يبحث عن العمل فلا يجده ، كان يمكن ان يكون مستمدا من واقع حياتنا ، اما الآن فهنالك واقع جديد ، نريد ان نعبر عنه ، ونتمنى ان ياتي الكاتب الذي يعبر عنه .

لاأبالغ اذا قلت لكم ان اجر من يصف البلاط في بلدنا الآن هو ضعف اجر الوزير ، انا اعرف انه ياخذ /١٠٠/ليرة سورية يعني ثلاثة الاف ليرة سورية في الشهر أكبر موظف، أمين عام وزارة مثلا ياخذ /١٢٠٠/ليرة سورية ، الوزير ياخذ /١٥٠٠/ ليرة سورية .

يوجد واقع ، كيف ؟ يجب ان نفهم هذا الواقع ، وان نبحث عن الطرق الفنية الايجابية التي تمكننا من ان نعبر عن هذا الواقع ، وأن نحل هذه المشكلة بطريقة أو باخرى ، من ان نعبىء الطاقات الانتاجية في وطننا، من اجل ان نبني هذا الوطن .

انا اعتقد ان المسرح يجب ان يكون متصلا بالحياة ، ومتصلا بالواقع ، ومتصلا

بمشكلات الناس ، ربما هذا الواقع ليس واحدا في جميع البلدان العربية ، وكما رأيتم المهرجان صدره كان متسعا ، ويجب ان يكون متسعا لكل عمل ، لكل كلمة تاتي من أي بقعة من الوطن العربي ، ولكن انا أريد مع هذه النصوص ، أن توجد نصوص أخرى ، أو اتمنى أن توجد نصوص أخرى تساعد الناس على بناء وطنهم وعلى ادراك التحولات الاقتصادية ، وبالتالي الاجتماعية والسياسية والتي يمكن أن تاتي نتيجة لمثل هذه التحولات الاقتصادية .

ربما توسعت في هذه الفكرة . قبل قليل كنت اشرح ، او كان الاستاذ أديب اللجمي يشرح لبعض الاخوة المشتركين في هذه الندوة ، هيكل البناء الذي يقام الآن في مدينة دمشق ليكون مجمعا فنيا يضم عددا من الصالات ، وقاعات العرض ، والمعاهد الفنية بما في ذلك المعهد العالي للفنون المسرحية . وخمس صالات للعرض المسرحي تستطيع أن تشتغل في وقت واحد . أكبر هذه الصالات /١٦٠٠/ مقعدا ، هذا البناء يكلف مبدئيا /١٠٠/مليون ليرة سورية ، الى جانبه مكتبة وطنية تكلف مايقرب من /٦٠/ مليون ليرة سورية أيضا ، كل ذلك يبنى في بلد تذهب نسبة عالية من موارده ومن امكانياته الى الدفاع ، وتحرير الارض ، وعندما نقول الدفاع فاعتقد انني صادقا أقول أن هذه المهمة تقوم بها في سورية، وفي مصر بمعونة الاقطار العربية بدون شك دفاعا عن الوطن العربي وليس عن سورية وحدها ، دفاعا عن الثروة العربية ، دفاعا عن المستقبل العربي الذي تهدده اخطار جدية، اخطار لابد من أن تكون في منتهى التغطية لمواجهتها .

مرة اخرى اشكركم ايها الاخوة ، وارجو لهذه الندوة أن تتمكن من معالجة هذا الموضوع الذي طرحناه عليكم ، ولكم أن تعيدوا النظر في جدول الاعمال أو جدول الموضوعات المتفرعة من الموضوع الاساسي ، وهو أزمة المسرح العربي ، اقترحنا عليكم مشروعا وللاخوة أن يراجعوا هذا المشروع ، وان يعدلوا فيه على ضوء مايجدونه مفيدا .

واننا لناسف اشد الاسف لعدم تمكن الاخوة الفنانين اللبنانيين ، والفنانين الآخرين من أقطار عربية أخرى عزيزة علينا كالسودان وتونس من الاشتراك في هذا المهرجان ، وكنا نتمنى أن يكونوا بيننا لنستمتع بعروضهم ، ولنستفيد من مشاركتهم .

★ حنا مينة (سورية) :

انا اتساءل هل هناك مشروع موزع ، أم هو جدول الاعمال الذي قصدته بالمشروع ؟ انا اظن ان جدول الاعمال هو المقصود بالمشروع الموزع ، وجدول الاعمال هو التالي ، يمكن قراءته على الزملاء .

- أزمة المسرح العربي المعاصر ، هل هناك أزمة في المسرح العربي المعاصر ؟ .. بعض الظواهر المعبرة عنها ؟ .. أسبابها ، وانعكاساتها على الحياة المسرحية .

هذا هو الجزء الاول ،

الجزء الثاني ، والذي هو موضوع مناقشة للغد .

أزمة النص المسرحي ، هل تعود الى الكاتب المسرحي ؟ أم الى تفضيل الكتاب المسرحيين التاليف المسرحي السهل ، أم الى التقصير في تشجيع العمل المسرحي كتابة واداء ؟.

هل هناك انفصام بين المسرح وبين الناس وتطلعاتهم في الوطن العربي ، البحث عن حلول ، ماهي الطريق الى مسرح عربي رائد لاغناء الثقافة العربية ، ويزيد من ارتباط الجماهير العربية ، هذا هو جدول الاعمال .

★ رحيم التكريتي (العراق) :

هل هذا مشروع أم جدول أعمال ؟

★ فوزي الكيالي :

هذا مشروع جدول أعمال معروض عليكم لاقراره كما هو ، أو لتنقيحه كما ترون ، أو لاضافة اية موضوعات تريدون اضافتها .

★ رحيم التكريتي (العراق) :

طبعا ، لدى الوفد العراقي اقتراح ، طبيعي أن الوفد العراقي يشارك الاشقاء المسرحيين العرب حرصهم على الحركة المسرحية في الوطن العربي ، وتدارس مشكلاتها ، ووضع الحلول الصائبة لها ، والتي تقودها نحو الاحسن والافضل ، الا أن وفدنا قد لاحظ أن الاخوة المسرحيين العرب قد اخذوا يدورون في حلقة قد تكون مفرغة في تقديري طبعا ، ونود أن نذكركم بمؤتمر المسرحيين العرب الاول الذي عقد منذ عامين في هذه القاعة بالذات ، وقد تم في هذا المؤتمر الذي دعت اليه المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية ، نقول لقد جرى تشخيص المشكلات ، واصدار عشرات القرارات والتوصيات لتغيير الواقع المسرحي العربي بما يتناسب وطموحات امتنا وتقدمها . غير أن كافة القرارات والتوصيات لم تجد طريقها للتنفيذ . ان الوفد العراقي يدعو الاخوة

المسرحيين المنتدبين في هذه الندوة الى تدارس السبل الكفيلة بتنفيذ هذه المقررات ، بدلا من تكرار موضوعات قيل فيها وعنها الكثير ، انه طبعا مقترح نترك قبوله أو رفضه للاخوة المندبين ، وطبيعي أن اشير الى هذه التوصيات والمقررات التي سبق وان شرحتها لانني لاناتي بشيء جديد يضاف الى ماكان موجودا في هذه المقررات .

★ أديب اللجمي :

من دون دخول في المناقشة ، فقط نقطة تنظيم ان صح التعبير ، رجاء من الاخوان والاخوات المشاركين في مناقشات الندوة اولا ان يطلبوا الكلام لكي نسجل اسماءهم ، ونعطي حق الكلام لكل حسب دوره .

ثانيا ، أرجو من الاخوة والاخوات حين يتحدثون او يأتي دورهم للحديث أن يتحدثون أمام المايكروفون لكي تسجل هذه الندوة .

ثالثا ، ارجو من الاخوة والاخوات حين يتحدثون أو يأتي دورهم للحديث ان يتحدثوا بعد انتهائها ، ولننشر جميع وقائعها في عدد خاص من مجلة المعرفة .

القصد من هذا هو التنظيم الثقافي ، ولا هدف آخر من هذا المطلب الاخوي .

★ فوزي الكيالي :

أنا أريد أن أقول للاخ ممثل العراق الشقيق ، ان هذا الاقتراح وجيه جدا ونحن لانريد أن نكرر أنفسنا ، ولكن المقترحات التي قدمت ، والتوصيات التي اتخذت في مؤتمرات سابقة لم تكن وراءها قوة تستطيع أن تتابعها وان تلزم الفرق المختلفة والحكومات العربية بتنفيذها ، ولذلك أعتقد ان الاخ السيد أمين الخياط نقيب الفنانين في سورية لديه اقتراح يدور حول هذا الموضوع بالذات ، وهو كيف ننفذ التوصيات والمقترحات السابقة ؟.. وهو اقتراح وجيه ، ونشكر الوفد العراقي على تقديمه .

الاخ أمين الخياط وربما نحن معه ، وبالتأكيد نحن معه ، يطمح الى تحقيق اتحاد للفنانين العرب يكون له مكتب دائم ، وممثلة فيه كل الدول العربية ، ويستطيع ان يتابع

مثل هذه التوصيات التي تصدر عن هذه الندوة أو عن غيرها من الندوات أو المؤتمرات التي تبحث في مواضيع تدخل في اختصاص هذا الاتحاد .

على كل حال ، هذا أحد المقترحات ، وبإمكان الاستاذ أمين الخياط قراءة البيان :

★ أمين الخياط (سورية) :

أيها الاخوة الزملاء الفنانون العرب

للمرة السادسة يلتقي الفنانون العرب في مهرجان دمشق للفنون المسرحية : وبعد أيام سيختتم هذا المهرجان بندوة تدور فيها المناقشات وتعقبها بعض التوصيات ، وتبقى تلك التوصيات للعام المقبل ، وهكذا .

ان نقابة الفنانين في الجمهورية العربية السورية كانت وما زالت تشعر بالحاح بحاجة فناني الوطن العربي الى اتحاد يجمع بينهم ، ويوحد جهودهم ، ويدافع عن حقوقهم ، ان ضرورة انشاء مثل هذا الاتحاد تبدو الآن أكثر الحاحا حيث تزداد اهمية الفن ، وحيث ينمو الدور القومي والحضاري والاجتماعي الذي يمكن أن تلعبه الفنون في وطننا العربي .

لقد أدركت بعض الاقطار العربية الاهمية المتزايدة للفنون ، وقد انعكس هذا الادراك على شكل أنظمة وتشريعات توفر للفنان ظروفا أفضل للعمل والابداع والعطاء .

وخير مثال على ذلك تلك العناية والرعاية اللتين حرص المسؤولون في قطرنا العربي السوري وفي طليعتهم الرفيق حافظ الاسد .

لذا شعورا من نقابة الفنانين في الجمهورية العربية السورية بمسؤولية كل فنان تجاه وطنه العربي الكبير ، يشرفها أن تدعو الاخوة الفنانين العرب المشاركين في مهرجان دمشق السادس للفنون المسرحية ، الى تحويل هذه الامنية الى واقع عملي ، واتخاذ خطوات فعلية نحو تأسيس اتحاد الفنانين العرب ، الفنان العربي السوري يوجه نداءه الى أخيه الفنان العربي الى تشكيل لجنة تحضيرية من الاشقاء الفنانين العرب لتقوم بوضع مشروع النظام التاسيسي للاتحاد ، ومن ثم تحديد موعد لعقد المؤتمر الاول للفنانين العرب الذي يسعدنا ويشرفنا أن ندعو لاقامته في دمشق العرب .

ايها الاشقاء، ترجو نقابتنا من كل وفد شقيق ، تسمية مندوبين اثنين لحضور الاجتماع التمهيدي مع لجنتنا النقابية المؤلفة من السادة :

- أمين الخياط
- اسعد فضه
- اسعد فضة
- نجاح المرادي
- عمر حجو

لتسمية اللجنة التحضيرية .

مع تمنياتنا الطيبة بنجاح ندوتكم ، والسلام عليكم

★ فواز الساجر (سورية)

اتصور ان المسرح العربي ، يعاني مجموعة ازمات ، التي رأيته في جدول الاعمال ، اعتقد ان هناك فقط ناحيتين ، هما علاقة المسرح بالجمهور والنص ، ولكن هناك أكثر من أزمة ، ومن المفروض ان نتعرض لها ، وأقصد بذلك علاقة الممثل والمخرج كأداة فنية مسرحية ، والعلاقة بينهما ، لانهما بحد ذاتيهما يشكلان أزمة فنية فعلا ، يعني .. وجود نص جيد مثلا ، تخلصنا من ازمة النصوص واوجدنا نصوصا جيدة للغاية ، لكن تختلف الكوادر الفنية في المسرح من ممثل الى مخرج يشوه النص فعلا ، يعني ممثل بانخفاض مستواه الفني ، مع وجود نص جيد ، سوف يؤدي بالنهاية الى نص سيء جدا ، اي ان المشكلة هي مشكلة الكوادر الفنية .

★ وليد اخلاصي (سورية)

انا اؤيد ماجابه الوفد العراقي في تكرار المواضيع المتعلقة بالفنون ، الا انني لا أجد حرجا في أن نتابع البحث في أزمة المسرح العربي .

انا اؤيد اثارة هذه الازمة ، لانها أزمة مفروضة ، وليست حادة وتستوجب الدراسة بصورة مستمرة .

اننا لانطمح في الوقت الحاضر الى اكثر من اثارة المواضيع المتعلقة بالازمة ، يجب أن

يكثر الحديث عن ازمة المسرح العربي ، الى أن تقيض لنا الظروف مايمكن حل أجزاء منها أو بعض منها ، لذا اقترح من أجل جدول الاعمال أن يقر المشروع كما جاء في النشرة لكي نستطيع ان ندخل في الموضوع مباشرة .

★ سعيد حورانيــة (سورية)

أعتقد ان هناك اضافة الى مايجب ان نبحثه في جوول الاعمال لم يشر اليها المشروع ، وهي حرية الاديب والكاتب المسرحي في التعبير عما يفكر به ، يعني أزمة العلاقة بين السلطة وبين الاديب ، وخاصة الرقابة التي تتفاوت اشكالها بين بلد عربي وآخر ، ارجو ادراج هذا الموضوع في مشروع البرنامج .

★ عصــام محفوظ (لبنان)

ارحب بالاخوة العرب المسرحيين ، وليسمح لنا السيد الوزير ، بانه طالماان هناك بيانا من نقابة الفنانين لانشاء او تاسيس اتحاد المسرحيين العرب ، واعتقد ان هذه هي الخطوة العملية المهمة في هذا المؤتمر ، واتمنى أن يكون جدول الاعمال حول ازمة المسرح العربي المعاصر هو جزء من تأسيس هذا الاتحاد الذي سيتابع هو هذا العمل ، وبالتالي نوفر مؤتمرين سيتمان غدا وبعد غد ، واعتقد أنه ممكن ادراج هذا الجدول ضمن كتاب مشروع التاسيس ، حتى لانضيع وقتا كبيرا في هذا الموضوع .

★ فوزي الكيــالي

أنا أرى أن الموضوع بعكس ماقاله الاخ عصام محفوظ ، أزمة المسرح لاتنتهي بتأسيس هذا الاتحاد ، ولكن الاتحاد هو جزء ، يعني كتدبير يمكن أن يحل بعض الاشكالات أو يزيل بعض الاسباب التي تؤدي الى هذه الازمة ، يعني مجرد التشكيل لايكفي لازالة الازمة .

الحقيقة انها واحدة ، وليست مجموعة ازمات ، ولكن لها مجموعة أسباب ، يعني كما قال الاخ نواز ، هي ليست مجموعات أزمات ، هي ازمة لها ظواهر متعددة ، وأسباب متعددة منها ، علاقة الاديب والمفكر والكاتب بالسلطة ، السلطة التي تمارس أحيانا الحد من حريته بشكل أو بآخر ، منها ايضا عدم توفر الكوادر الفنية ، والمؤسسات الثقافية التي تهيء هذه الكوادر ، يعني في سورية الان ، ليس عندنا معهد يخرج الفنانين الذين يعملون في المسرح على مختلف الاشكال اللازمة للمسرح ، يعني سواء مخرج ، أو ممثل ، أو مهندس ديكور ، فكل هذه أسباب للازمة ، وبعض مظاهرها ، لكن في الواقع من حيث

النتيجة ازمة واحدة ، اذا اردنا أن نعالجها ، فلن يكون علاجها مجرد انشاء هذا الاتحاد هو فرع بالنسبة لموضوعنا العام المطروح الآن ، وليس هو كل الموضوع .

★ عصـــام محفوظ (لبنان)

اعتقد ان جدول الاعمال سوف يكون ليس لمشاكل ازمة المسرح في سورية ، وانما للمشاكل العامة ، او الخطوط المشتركة لازمة كل مسرح في كل البلاد العربية ، وانطلاقا من هذه النقطة بالذات ، اعتقد ان العمل او بدء المناقشة في تأسيس اتحاد لايتنافى ، ولا يتناقض مع البحث في المستقبل بكل المشاريع الموجودة ، منها الازمة ، ومنها الاخرى .

★ أسعد فضه (سورية)

استاذ عصام ، اللجنة التي دعونا لها غدا ، تنظم العمل . طبعا ، هي ستستفيد من كل هذه الآراء ، وعندما تباشر عملها غدا في الساعة الرابعة بعد الظهر ، ستعمل ضمن المؤتمر ولكن على حدة ، بعد نهاية الندوة .

★ فوزي الكيـــالي

يعني بشكل مواز مع عمل الندوة ، وليس عمل يحل محل عمل ، لاننا نحن الآن ليس عندنا كل الفنانين العرب ، الاقتراح هو تشكيل اتحاد للفنانين العرب ، نحن لانملك الآن أن نعلن قيام هذا الاتحاد ، لانه لابد من الرجوع الى الهيئات التي تمثل هؤلاء الفنانين في كل بلد عربي ؟! ولكن نملك أن نشكل لجنة تحضيرية تضع الفكرة بشكلها الواضح ، وتضع تصورها من أجل قيام مثل هذا الاتحاد ، ثم يرجع كل اخ الى بلده ، فيعرض على اخوانه ماوصلت اليه هذه اللجنة التحضيرية ، وبعد ذلك يدعى الى مؤتمر تأسيسي يحمل كل مندوب وجهات النظر المختلفة التي واجهها في بلده من اخوانه ، بحيث يأتي التأسيس مشروعا وممثلا لارادة كل الفنانين العرب في كل أقطارهم ، هذا هو تصورنا للخطوات التي لابد من القيام بها .

غدا تجتمعون أنتم بحكم وجودكم هنا ، وبحكم كونكم من القيادات الفنية في الوطن العربي ، وتشكلون اللجنة التحضيرية التي تضع الخطوط العامة المبدئية لاقامة مثل هذا الاتحاد ، ثم بعد ان تتناقشوا وتصلوا الى تصور مشترك ترجعون الى بلدانكم ، الى أوطانكم ، وتعرضون هذا الامر على ممثلي الفنانين فيه ، ويكون هنالك موعد محدد للالتقاء في مؤتمر تأسيسي ، هذا هو تصورنا اذا ماوافقتم عليه ، وهو يساعد على تنفيذ التوصيات والمقترحات .

ان تشكيل مثل هذا الاتحاد سيكون اداة ذات فاعلية بيد الفنانين للضغط على جمهور الفنانين من ناحية ، وعلى الحكومات المختلفة من ناحية أخرى ، من أجل تنفيذ هذه المقترحات .

★ عبد العزيز السريع (الكويت)

لديَّ سؤال : هل الاتحاد للمسرحيين العرب ام للفنانين العرب ؟..

★ فوزي الكيالي

الفكرة كانت في الاصل هي اتحاد للمسرحيين ، وبعد ذلك درست نقابة الفنانين في سورية هذا الموضوع ، ووجدت أن هذا الاتحاد سيضم جزءا من الفنانين فقط ويقتضي ايضا أن ينشأ اتحاد آخر للفنانين ، مثلا الموسيقيين ، فغدا أحد المواضيع التي سوف تبحثونها هي ، هل يكون الاتحاد لكل الفنانين ؟.. أم للمسرحيين ؟.. هذا الموضوع مؤجل للاجتماع الذي دعت اليه النقابة .

★ رحيم التكريتي (العراق) :

طبيعي استكمالاً لحديثك ، وتثنية على راي السيد وزير الثقافة والارشاد القومي ، وتثنية على ما جاء في نشرة نقابة الفنانين في القطر العربي السوري . وطبعاً تثنية من الوفد العراقي للمدخل الى حل هذه الأزمة التي يعاني منها المسرحيون العرب ، هو غياب التنظيم المسرحي الذي يتولى الدفاع عن المسرحيين العرب ، وأن يكون الواسطة بينهم وبين الانظمة العربية . لذا فإن وفد العراق يقترح مناقشة موضوع الاتحاد ، وأعيد الى أذهانكم ، كان مؤتمر المسرح في الوطن العربي الذي انعقد في دمشق من ١٥ – ٢٣ آيار ١٩٧٣ قد اصدر قراراً تبنى فيه اقتراح ممثل الجمهورية العراقية الى عقد مؤتمر تأسيسي لاتحاد المسرحيين العرب ينبثق عنه هذا الاتحاد ، ويكون مقر الامانة العامة الدائم في بغداد ، وتلبية لهذا الغرض تقرر ان تنعقد لجنة تحضيرية خاصة في شهر نيسان عام ١٩٧٤ في مدينة دمشق ومن مهمتها وضع مسودة النظام الاساسي للاتحاد المنشود ، وقد شكلت هذه اللجنة من ممثلي عدد من الاقطار العربية ، وان الوفد العراقي يكرر هنا مقترحه ذاك ، ويدعو ثانية الى عقد اللجنة التحضيرية في دمشق أو أية دولة عربية أخرى لتنفيذ هذا الجانب حتى يتسنى

للوفد العراقي الدعوة للمؤتمر التاسيسي ، وعلى نفقته ، وفاء لتعهده السابق ، واكرر تشيتي على مقترح النقابة ، وعلى مقترح السيد وزير الثقافة في هذا الاتحاد .

★ فيصل الياسري (سورية) :

الورقة التي وزعت علينا الآن ، توضح ، أوتحل الإشكال الذي وقعنا فيه ، لانالاشياء التي وزعت علينا ، أو قرئت ، قيل انها جدول أعمال . وأنا لم أر فيها جدول عمل،جدول العمل ينظم سير الجلسة ، ولاينظم سير الافكار ، بينما هذه المقترحات التي قرئت اولاًهي تنظيم للافكار ، وقد وضحت فيها هذه الورقة المطبوعة الان أن هذه هي موضوعات الندوة ، وليس جدول عمل ، لان جدول العمل ممكن ان يقول ان افتتاح الجلسة كلمة السيدالوزير، كلمة نقيب الفنانين ، المناقشة ، التوصيات .... وتنتهي الى تنظيم سير العمل وليس الى تنظيم سير الافكار ، فحتى تنتهي من هذه النقطة التي أخذت كثيراً من الوقت ، وندخل من هذه النقطة التي اخذت كثيرا منالوقت ، وندخل منالمناقشة الحقيقيةهو الاكتفاءبالتوضيح المطبوع الان ، انها موضوعات الندوة وليست جدول أعمال .

★ حنا مينه (سورية) :

فلتكن موضوعات الندوة ، ولنبدأ في هذه الموضوعات بعد هذه المناقشة ، هل هناك اقتراحات على هذه المقترحات ؟ ..

★ أسعد فضه (سورية) :

لو سمحتم بالنسبة للتسميات ، أرجو أن لانركز عليها كثيراً ، سواء كان جدول عمل أو مجرد منطلقات للمناقشة ، وقطعا لن نتقيد بما هو موجود هنا للمناقشة فانور المسرح كثيرة ، وسنتعرض لها شاملة .

فيما يخص جدول الاعمال نضيف اليه الاقتراحين الاثنين اللذين هما مشكلة الكوادر الفنية ، وعلاقة الاديب بالسلطة .

اما فيما يخص اتحاد الفنانين العرب ، فقد عمدنا أن نبدأ ببيان النقابة ، لان هذه الامنية كانت تأتي توصيات ، وتوصيات ، وتوصيات . نحن كنقابة للفنانين لانريد لها أن تنطلق من هذا المؤتمر كتوصية ، وانما كفعل ، ان نبادر الى العمل فعلاً ، واعتقد بأن أي حديث حول الاتحاد لاتستطيع حتى اللجنة التحضيرية أن تقره ، اللجنة التحضيرية فقط ستبحث عن الوسائل والسبل لدعوة المؤتمر ، وهناك كثير من الزملاء العرب قالـوا بأنهـم لايمثلون ــ بالرغم من أنهم مدراء فرق ــ الفنانين في بلدهم ، إذا ندع كل هذه الامور للجنة التحضيرية الكيفية الدعوة الى المؤتمر ، وتحديد موعده ، ووضع القوانين له .

إذا لسنا نحن مرتبطين بتوصيات ، كانت هناك توصيات ، وسبقها توصيات واذا عدنا وخرجنا بالاتحاد على أساس انه توصية فلن نصل الى شيء . نريد أن نعمل خطوة عملية لوجود هذا الاتحاد وشكرا .

★ فوزي الكيالي :

شكراً للاخوة الذين تكلموا ، واعتقد ليس لدينا أو لديكم مانع من أن نضيف المقترحات من قبل الاخوين سعيد حورانية ، وفواز الساجر الى هذه الورقة التي أردنا أن نذكر ببعض الموضوعات عن طريقها وليس أن نحصر الموضوعات بها ، ولا أن نجعل الافكار والمناقشات تسير في اقنية معينة قصدناها ، وانما أردنا أن نساعد الاخوة للتذكير ببعض الموضوعات التي تتعلق بازمة المسرح ، فليطمئن الاخ فيصل من هذه الناحية ، وان يطرح مايريد من الموضوعات ، ومن الافكار . الآن اذا رأيتم ننتقل للبحث في صلب الموضوع ، وهو هل هنالك أزمة في المسرح العربي المعاصر ؟ .. من يريد أن يأخذ الكلام في هذا الموضوع .

★ رحيم التكريتي (العراق) :

قلت في مستهل حديثي أننا ، وطبيعي أمر على هذه المسالة وأؤكدها بأننا لا نأتي بشيء جديد على ماسبق وأن قرر في المقررات السابقة لعام ١٩٧٢ ، وعليه أقترح لأننا عندما طالعناها في بغداد ، وجئنا هنا ، واجتمعنا في سورية ، رأينا كل طموحاتنا موجودة في هذه التوصيات ، وفعلا قارنت بين جدول الاعمال ، وقارنت بين هذه المقررات ، وهي خلاصة ماهو موجود في هذه المقررات ، واجابة كل هذه الفقرات التي هي / ٤ / وتنبثق عنها أيضاً فقرات أخرى هي اجابة هنا ، فأقترح أن نعود الى هذه المقررات ، واذا كان هناك جديد فيمكن اضافته من أي أخ منتدي هنا

★ فوزي الكيالي :

الاقتراح المقدم من الاخ رحيم التكريتي ، يساعد المناقشة ، ولكن لايلغيها ، لاشك أن الرجوع الى مقررات وتوصيات سابقة مفيد جداً ، ويجب أن لانتخذ توصيات ، وبعد ذلك نغفل عنها ، ولكن هذه المشكلة التي نعيشها جميعاً ، قد تكون بعض ظواهرها أصبحت أكثر وضوحاخلال السنتين ، أو اهتدى الاخوة الى بعض الاموراالتي غفلوا عنها سابقاً ، فنضيفها ، ولكن لابد من اعتماد التوصيات السابقة بعد تلاوتها ، وبعد الرجوع اليها ، وبعد المناقشة اليوم ، يمكن أن نشكل لجنة من هذه الندوة ، تعيد تلاوة هذه التوصيات ، وغدا تقدم لنا

على ضوء المناقشات التي ستجري ، ماترى انه مايزال صحيحا ، ويجب التمسك بـه ، والالحاح عليه ، وذلك لاختصار الوقت بالنسبة للمناقشات .

★ أحمد الطيب العلج (المغرب) :

أحب أولاً ان أوضح ان لي شخصية مزدوجة الآن ، الاولى هي رئيس الوفدالمغربي ، والثانية ، رجل المسرح ، وانا هنا أتكلم كرجل مسرحي .

أزمة المسرح العربي في رأيي ، انطلاقاً من الظروف التي نعيشها في بلدي ، هي أزمة احتواء ، وصاية ، ابّوة ، توجيه ، هذا التوجيه والاحتواء يحد من قدرتنا على الاتصال بالجماهير ، يحد من قدرتنا على تبليغ كل مانفكر به .

اننا أحيانا نضطر خضوعاًلهذه الظروف أننمارس تعسفاً علىانفسنا بالرقابةالذاتية ، ومع ذلك فكلما خطب فينا مسؤول الا وتراه يلمح منطرف خفيالىوجوب اهتمامنا بمواضيع نعتبرها متجاوزة ، ونعتبرها أيضاً جانبية ، الحل الوحيد في رأييهو أن نسلمبحريةالكاتب حتى عندما نراه ونحن مسؤولين أو من زاوية المسؤولية ، انسانا هداماً ، يسعى للهدم ، والبلبلة ، والتشويش . ليطمئن المسؤولون في بلدنا أننا نبدو هدامين ، لانهدم الا لنبني ، هذا في رأيي المشكلة الاولى .

ياتي بالدرجة الثانية ـ وطبعاً هذا من وجهة نظري الشخصية ـ مسألـة الثقـافة المسرحية ، ان الشباب المثقف الواعي ، الدارس ، المدرك لمسؤولية المسرح كعمل ايجابي ووسيلة ذات قوة وسحر في طريق التغيير ، مازلنا نفتقد الكثير من هؤلاء المسرحيينالمثقفين ، وانا دائما انطلق من تجربة معاشة بعيداً عن التمويهات ، بعيداً عن الدعايـة ، الواقع ان المسرح العربي يجتاز أزمة احتواء ، وأزمة ثقافة .

★ وليد أخلاصي(سورية) :

في البدء أود ان أحدد المسرح بانه مؤسسة اجتماعية لاشك ، انه شانه شان الاسرة ، مؤسسة تعليمية ، أي أنه ابتدأ ياخذ شكل المؤسسة المتميزة ، الاقليمية والعربية ، أي ان لكل اقليم عربي ، أو قطر ، شكلاً مسرحياً أو مؤسسة مسرحية ، وهوعلى المستوىالعربي ، مؤسسة عربية ، وحتى لااكرر مايقال ، أود أن اذكر أو أوضح النقطة التالية ، لقد ابتدأ المسرح يجذب انظار مؤسستين خطيرتين عليه .

المؤسسة الاولىهي المؤسسة المالية ، بمعنى الاستثماروالتشهير ، ابتدأ يجتذبانفاس واهتمامات المؤسسة المالية ، في المستوى الاقليمي ، والمستوى العربي ، الجانب الآخـر الذي التفت الى اهمية المسرح هو مؤسسة السلطة ، أي مؤسسة الادارة الحاكمة ، أي ان

المسرح ابتدأ يقع الآن في فخ ذي فكين ، الفك الاول هو الفك المالي ، والفك الثاني هو الفك السلطوي . أي ان المسرح قد يتحول في مدة قصيرة الى وسيلة من وسائل الاعلام ، أي أنه قد يصبح في المستقبل كالمؤسسات الاعلامية الاخرى ، يتحكم فيها المفهوم السلطوي .

باعتقادي لكي نتخلص من الازمة القائمة في المسرح ، والتي يمكن تعدادها ازمة فنية ، واخلاقية ، و .. و .. الخ ، يجب أن نثير الانتباه ، انتباه المسرحيين في كل انحاء الوطن العربي ، الى عدم الوقوع في هذا الفخ ، ولا أعتقد أنني املك حلاً ، الا انني أملك انذاراً في هذه الندوة .

★ رشاد أبو شاور (فلسطين) :

في مسرحية « باب الفتوح » للكاتب العربي « محمود دياب » كان جزءاً من مشكلة اسامة انه ظل يلاحق صلاح الدين من أجل أن يشكو له امور الوطن العربي شرقيه وغربيه، ماساة المسرح انه لايمكن ان يطبع في منشور سري ، لايمكن الا أن يمثل ، وأن يمثل ، يعني ذلك ان يحصل على ترخيص بالتمثيل ، ومعنى ذلك انه فعلاً سيحتاج الى المال ، ومادام المسرح هو مؤسسة اجتماعية ، فإن هذه المؤسسة الاجتماعية تتأثر تأثيراً خطيراً وحاداً بطبيعة التركيب الاجتماعي في بلد من البلدان لطبيعة العقلية التي تسير أي بلد من البلدان .

ازمة المسرح برأيي هي بالاساس ليست ازمة النصوص ، وانما هي أزمة الحرية ، والحرية متفاوتة في اقطارنا العربية ، نحن لن ندهش اذا رأينا بعض الاقطار العربية المتخلفة — طبعاً لن اذكر اسماء — لايوجد فيها مسرح اطلاقاً ، وبعض الاقطار العربية المتقدمة حضارياً الى حد ما ، فيها مسرح ، ولكن هذا المسرح اما ان يكون مسرحاً « ليبرالياً » واما ان يكون مسرحاً تنفيسياً ، واما انه مسرحاً يعاني حالياً من الانتكاسات السياسية التي مرت بها بعض الاقطار العربية .

مثلاً انا اعرف ان بعض الاقطار العربية فيها عشرات النصوص الجيدة ،فيها عشرات الكتاب الجيدين ، ولكن الرقابة لاتنصب الا على هؤلاء الكتاب ، ولاتنصب الا على المسرحيين الجادين ، بينما نرى ان المسرح الهابط لايعاني من اي ازمة ، ولايعاني من اي رقابة .

لماذا يسمح بالمسرح الهابط الذي ينحط بعقول الجماهير في الوقت الذي نخوض فيه

مفارك اجتماعية ، وقومية ، ومصيرية . هذا السؤال اعتقد أن الاجابة عليه تكشف لنا ان المسرح فعلاً جزء ، أو يتاثر بالاحرى بالوضع الاجتماعي والسياسي ووضع الحرية في قطر من الاقطار العربية ، وأن المسرح لايمكن أن يتطور الا اذا حصل على حرية والا اذا كان يحقق استقلالية عن الاوضاع السياسية أو الاجتماعية في قطر من الاقطار ، واعتقد أن هذا الامر صعب الى حد كبير .

★ حنا مينه (سورية) :

انا أسلم مع الاخوان الذين اشاروا الى أن موضوع حرية الكاتب جزء لايتجزأ من قضية ازمة المسرح ، فكلما ازدادت الحرية ، كانت مجالاتها أوسع ، تبدا أزمة المسرح بالانفراج ، ولا اذكر ندوة من ندوات المسرح ، ولا مؤتمراً من مؤتمرات الادباء العرب ، الا وطالب بهذه الحرية للابداع ، لانه لايمكن أن يكون هناك ابداع بدون حرية .

كنت أرغب لو تفضل الاستاذ العليح ، وشرح لنا ماذا كان يقصد بكلمة ان ازمة المسرح هي ازمة احتواء ، يعني الاحتواء هنا من قبل اي جهة ، مسقط على المسرح ، فاذا كان الاحتواء من قبل السلطة ، مسرح تديره السلطة ، او تشرف عليه السلطة ، فانا لي راي في هـذا المجال ، مع المطالبة بحرية الكاتب ، ومع المطالبة بافساح المجال لكل المسرحيات ، وحتى المسرحيات التي تنقد ، لان النقد هو باب البناء .

أرى أن الازمة التي يعانيها المسرح لايمكن ابدا تجاوزها ، ولايمكن للمسرح ابدا أن يقف على قدميه دون مساعدة حكومية أو دون دعم مادي كبير يعطي للفرق المسرحية كي تستطيع أن تستمر في أعمالها ، فوجود القطاع العام ، قطاع الدولة في المسرح كانت له فوائد كبيرة ، وجود الدولة في قطاع المسرح كان تحقيقا لانجازات كبيرة ، وكل تصاعد لدور الدولة في الشروط التي ذكرتها ، شروط الحرية ، شروط افساح المجال للنقد ، شروط توفير المساعدات المادية للفرق الخاصة التي هي ليست فرق الحكومة ، كل هذا الوجود للدولة هو ضروري لانـه بدون ذلك لايمكن الا ان نسقط في فخ المسرح التجاري الذي يمول تجاريا فانا من رايي ، او اقول برأيي ان وجود الدولة ضمن الشروط التي قلتها أو الملاحظات التي تليت في نطـاق المسرح وفي قطاع العام للمسرح هو وجود جيد وضروري مع وجود هذه الدولة ، ورغـم أن هناك عيوبا كثيرة في جهد الدولة في قطاع المسرح ، لكن أحيانا . وفي ندوات سابقة اشار الى هذا الدكتور علي الراعي أنه جرى تضخيم هذه العيوب بكثرة ، وكان هذا التضخيم لمصلحة القطاع الخاص في المسرح الذي جر المسرح الى الناحية التجارية الرخيصة التي تدوم ثلاث ساعات من الاضحاك ، كما نرى المسرح في بعض البلاد العربية الآن .

وجود الدولة في المسرح ، أدى الى ادخال الفكر العلمي ، والى شيء من التخطيط وادى أيضا الى انعاش الحركة المسرحية ، وأنا أريد أن ننتبه الى ان المغالاة في طلب ان

لاتكون الدولة في قطاع المسرح ، اي ان يتقلص قطاع الدولة في المسرح هو ليس في صالح المسرح الجاد ابداً ، هو يخدم المسرح التجاري ، فانا اقول بضرورة تعاظم دور الدولة في قطاع المسرح ، على أساس أن تقدم المساعدات للفرق ، وأن تقدم المساعدة للمسرح القومي، وان تنشىء الكوادر ، وان تتيح ــ وهذا هو المهم ــ الحرية لان يكون هذا المسرح ليس مسرح دعاية كما يقول احد الزملاء ، ان لايقع بفخ الدعاية ، وانا لااعتقد بان مسرحاً يمكن ان يتحول الى اداة دعائية ويعيش ، شكراً .

★ عبد الفتاح الوسيع (ليبيا) :

في البداية أثني على ماتفضل به الاخوة ، واحب ان اؤكد على نقطة صغيرة ربما اكون قد سبقت الحديث الذي سياتي بخصوصها ، وهي مسالة الكوادر الفنية . لكن اريد ان اقول بانه كما نسعى كبلاد عربية الى ان يكون هنالك تكامل اقتصادي بيننا ، فالاحرى بنا ايضاً ان يكون هنالك تكامل فني بيننا كاخوة فنانين في مجال المسرح .

نحن في الجمهورية العربية الليبية نعاني من نقص الخبرات في مجال المسرح فحبذا لو تمكنا من التعاون مع اخواننا العرب في هذا المجال ، واعتقد انني لست خارجا عن الموضوع بهذه النقطة ، لاننا نعالج ازمة المسرح ، وازمة المسرح العربي بشكل عام .

فهذه الازمة بالفعل تتمثل ايضا في نقص الخبرات العربية لدى بعض الدول ،وتوفرها في بعضها الاخر ، ارجو ان تؤخذ هذه الملاحظة على اساس انها من ضمن الازمة التي يعاني منها المسرح العربي .

★ عبد العزيز السريع (الكويت) :

والمسرح من تحصيل حاصل القول ايضا ، انه عمل خاسر،وليس عملا للربح،وبالتالي بتوفير السكن ، وتوفير الخدمات للمواطنين ، والمياه مثلا ، ان توفر الثقافة .

والمسرح من تحصيل حاصل القول ايضا ، انه عمل خاسر ، وليس عملا للربح،وبالتالي على الدولة يقع عبء المعاونة في تنفيذ الاعمال الفنية والتي هي بالضرورة مكلفة لانه لايمكن قيام حركة مسرحية ناضجة وجيدة على اكتاف هواة ، او على اكتاف اناس يعتمدون عليها اعتماداً جزئياً ، ويضطرون للعمل في مراكز اخرى .

وازمة المسرح ليست أزمة كاتب أو ازمة نص ، لانه لوعولجت القضايا المالية بالنسبة للمسرح ، وهي قضايا اساسية ، علاجا صحيحا ، لاختفت كثير من مشاكل المسرح .

لماذا نحن نتعرض دائما للمسرح التجاري ، لان المسرح التجاري يستطيع ان يقضي على اي حركة مسرحية ناجحة ، يستطيع ان يقضي عليها بسلب كل أمكانياتها ، وتوفيرها لعمله

التجاري الذي يدر عليه أرباحا ، والذي يؤدي بالتالي لانحدار ذوق الجمهور ولعدم استعداده لقبول أي عمل فني جاد .

يتهيا لي أيضاً من ازمة المسرح عندنا توفير الثقافة المسرحية للمسرحيين وللجمهور ويتهيا لي أيضاً ان من يملك الوسيلة الفعالة لتنفيذ هذا المطلب الحيوي الهام ، التلفزيون والاذاعة والكتاب والصحيفة ، وحتى الان كل ماهو موجود في وطننا العربي عبارة عن اشياء بسيطة ، وخفيفة لاتغطي هذه الحاجة الهامة ، وبرأيي أن الثقافة المسرحية بالنسبة للعاملين في قطاع المسرح ، وبالنسبة لجمهور المسرح ، هامة ولايمكن الاستغناء عنها ، ثم تأتي أيضاً نقطة رابعة هي انتشار المؤسسات والمنشآت المسرحية .

حتى الان أنا اعتقد انه في الوطن العربي لايوجد مكان نموذجي وجيد ، وتتوفر فيه امكانيات معقولة لتقديم عمل فني بمستواه ، مامن شك أن العمل الفني المسرحي الان قد تجاوز كثيرا من مسائل التكنيك واهتم بالانسان كعنصر ، وابتدأ يعرض في كل الظروف، وكل الاحوال ، ويتحدى كل هذه الاشياء ، ولكن بالمقابل هناك عروض تقتضي وجود مكان صالح للعرض ، مكان جيد .

واعتقد ان الشرح الذي تفضل به سيادة الوزير قبل قليل ، والسيد معاون الوزير حول المنشآت المسرحية في سورية ، يمكن بعد تنفيذه أن يحل مشكلة بالنسبة لسورية ، ولكن ما هو الامر بالنسبة لباقي البلاد العربية التي تعتمد على مسارح أنشئت قبل ٢٠ او ٢٥ أو ٣٠ سنة ، ومعظمها انشئت كصالات للثقافة أومقاهي ، أو سينما ، أو أي شيء آخر.

بقي هناك شيء آخر، وهو أنه هذه الندوات دائما تحصل ، وتحصل نتيجة لها توصيات، ومقررات ، وكلها لايدعمها شيء في مسالة التنفيذ ، فلست ادري اذا كان من مهماتنا الآن البحث عن وسيلة لكيفية تنفيذها ، حتى أنه يهيا لي ان ايجاد اتحاد المسرحيين العرب ، أو اتحاد الفنانين العرب ، ان يحل هذا الاشكال بشكل فعال .

أنا اعتقد انه يجب أن تلعب الحكومات العربية دورا مهما جدا في هذا الشأن ، ويجب أن يفهموا المسرح ليس لعبة ، وليس من الاشياء المكملة . صحيح أن بعض الدول تتباهى بالمسرح ، وبعضهم من وزراء خارجيتنا العرب يتكلمون عن المسرح والثقافة في المنابر الدولية ولكن في الداخل ماذا فعلوا من أجل ذلك ؟.. لاشيء ..

★ وليد أخلاصي (سورية) :

لدي تعليق صغير على ماقلته ، عندما تقوم الدولة ببناء مستشفى للحفاظ على الصحة العامة ، لاتطالب المرضى الذين عبروا المرض الى النقاهة ، لاتطالبهم بثمن، لان مهمة الدولة ان تجبي الاموال من المواطنين ، وتعيد صرفها على المرافق العامة . انا عندما ذكرت قطبي

التخوف بالنسبة للمسرح في المستقبل قصدت بفخ المال ، المسرح التجاري ، وقصدت بالسلطة ، الهيمنة الفكرية ، وتسخير المسرح لصالح فترة معينة في حياة السلطة ، انما لم أقصد أبدا أن الدولة يجب أن تبتعد عن المسرح ، المسرح لايمكن أن ينمو في ربع القرن القادم وهو قرن الحكومات التي ستسيطر على مشكلة التزايد السكاني ، أي أن الدولة ستتركز في أيديها مصالح البشر جميعا ، وهذا أمر طبيعي واقتصادي .

لم أقصد أبدا أن الدولة يجب أن تبتعد عن المسرح ، بل يجب ان تتبنى المسرح ويجب ان يعتبر مرفقا لقافيا عاما ، ولكنني قصدت بقولي أن هذا المرفق يجب أن لايؤدي خدمة معاكسة للدولة ، يجب ان يؤدي خدمة للقيم التي تسمى اليها السلطة ، يعني الفنكقيمة، الخير ، العدالة ، الحق ، هذه القيم التي نسعى اليها جميعا ، هذه من واجبات السلطة، وعندما تكون السلطة سيئة تغيب تلك المفاهيم عنها ، وعندما تكون السلطة من الشعب ، وتعود الى الشعب ، تتسع الى تحقيق هذه الامور ، لذا أرجو أن لايؤخذ من كلامي أن المسرح يجب أن يبتعد عن الادارة الرسمية ، بل يجب أن يدعم ، وأتمنى أن لايكون هناك أي فرقة خاصة في الوطن العربي ، وأن تكون كل المسارح رسمية ، ولكن هذه المسارح يجب ان تسعى لتحقيق الخدمات العامة ، وليس الى تحقيق خدمات خاصة بالسلطة في فترة زمنية محددة .

★ ريمون جبارة (لبنان) :

تكلم الاخوان عن أزمة المسرح ، والحقيقة اننا كنا نود ان نعرف تحديد هذه الازمة ، فلقد تكلموا عن أشياء مضبوطة كثيرا ، عن الجمهور ، وعن التجارة ، وعن الرقابة ، لكننا نحن نحب ان نعرف شكل هذه الازمة ، لاننا حتى الآن لم نعرف شكلها ، بمعنى : هل المسرح الحالي عاطل جدا ؟... ماهو المسرح الذي نتصور ان يكون ؟... حتى نستطيع ان نعرف ماهو المطلوب .

الاستاذ عصام محفوظ أمس قال شيئا ، أنه حتى يكون هناك أزمة ، يجب أن يمر المسرح بازدهار ، وحتى الآن المسرح العربي مازال في طور النشوء ، لا أعرف اذا كانت كلمة ازمة فيها كثير من الغال نوع من البكاء ، الغال الرديء ، فاكيد ان الذي وضع البرنامج للمؤتمر ، عنده تصورات أكثر منا عن شكل هذه الازمة ظاهريا في العرض المسرحي .

★ فوزي الكيالي :

شكرا للاستاذ ريمون جبارة ، نحن في الحقيقة بدانا بالموضوع الاول ، الذي هو هل هناك أزمة ؟.. ولكن الاخوة الذين تناوبوا على الحديث الآن،لم يتقيدوا بالموضوع الذيطرحناه،

فلم نشأ أن نحد من حريتهم في الحديث ، لانهم رأوا فيما يبدوا لي وكان هذا السؤال هو من تحصيل الحاصل ، وسؤالا بديهيا لم يروا أن يضيعوا وقتهم ووقتكم في الحديث عنه ، ولكن حبذا لو تكلمنا اولا عن طبيعة هذه الازمة ، وفيما اذا كانت موجودة أم لا ، وهل هي خاصة ، يعني أزمة مسرح في العالم ؟.. وأزمة المسرح العربي جزء من هذه الازمة العالمية ، بحكم التطور الحضاري والثقافي الذي وصل اليه الانسان في هذا العصر .

مثلا هناك أزمة كتاب ، معروف انه كان قبل كذا سنة ، الناس يلجأون الى الكتاب ربما اكثر مما يلجأون اليه الآن ، بسبب ظروف حضارية معينة ، هل أزمة المسرح هي في الوطن العربي جزء من أزمة عالمية ؟... هل هي أزمة خاصة في بعض الاقطار العربية ؟.. ام هي ازمة عامة ، تتناول الوطن العربي ككل ؟.. هناك مقادير متفاوتة كما تكلم بعض الاخوان من الحرية في بلد مختلف هذا المقدار عنه في بلد آخر . فهل هذه الازمة تبدو حادة في بعض البلدان ؟... بينما اقل حدة في بلدان أخرى ؟.. يجب أن نتعرض الى هذه الموضوعات ، حتى نحدد طبيعة الازمة ، وبعد ذلك نبحث عن أسبابها ، وعن الحلول المناسبة لها ، وهذا فيه بعض الرد على ما اراد ان يقوله الاخ ريمون ، نحن لسنا المسؤولين عن عدم الدخول في الموضوع ، أو الحديث عن الموضوع الذي طرحناه كمدخل للمناقشة .

★ الفريد فرج (مصر) :

في الواقع ، تعقيبا على كلمة السيد الوزير ، اننا نحن لانستطيع ان نفصل مظاهر الازمة عن أسبابها ، لانه اذا نحن تحدثنا عن مظاهرها ، فاننا نتحدث عن أسبابها في نفس الوقت، والاشارة الجيدة ، والذكية حول هل هناك علاقة بين ازمة المسرح العربي وازمة المسرح في العالم ، لابد أن تكون موضع اهتمام ، وانا رأيي في هذا الموضوع انه صحيح أن العالم كله يتحدث عن أزمة مسرح ، ولكن طبيعة هذه الازمة في البلاد المتقدمة تختلف اختلافا نوعيا عما نقصده نحن بازمة المسرح في بلادنا .

فازمة المسرح في بلادنا ، لعل ظواهرها التي تدل بذاتها على أسبابها ، هي طغيان المسرح التجاري في بعض البلاد العربية ، وأريد أن نتصور ونحن كمسرحيين نحب تصور الاشياء قبل وقوعها ، ان هذه الازمة ازمة طغيان المسرح التجاري التي يتعرض لها المسرح في بعض البلاد العربية ستلحق بالمسارح الثقافية في البلاد العربية الاخرى ، وهي ليست أزمة خاصة ومحلية ، في أي قطر عربي . ولكن طبيعة الامور اذا سارت على نفس المنوال فانها ستؤدي الى نفس الاخطار . الواقع أن وجود المسرح التجاري مقترن تماما بازمة المسرح الثقافي في علاقته مع السلطة ، وهنا لاأحب أن نركز تصورنا للسلطة في موضوع الرقابة ، ولكن في موضوع التمويل ، فان المسرح كان في مفترق طرق منذ عشرات السنين ، وكنا جميعا

من أنصار أن تتولى الدولة الانفاق والاشراف على المسرح انسجاما مع موقفنا من وجـود القطاع العام في المجتمع ... والى آخر هذه التكوينات الاجتماعية ، فضلا عن أن المسرح اذا لم تتوله الدولة فلا بد أن يصبح مسرحا تجاريا لانه سيموله الرأسمالي بقصد استثمار ماله ، والربح من ورائه ، كما أن المسرح ليس فقط هو المنصة المسرحية وما يدور عليها ، وانما كنا نقصد أن تتولى الدولة الانفاق على الحركة المسرحية ، فنحن نعلم أن المسـرح لابد أن يتأسس على المعاهد الفنية ، ولابد أن تحيط به أدوات النشر ، وأدوات صحفية ، من انشاء مجلات ثقافية متخصصة الى اصدار الكتب الثقافية حول المسرح ، وهذه كلها تحتاج الى نفقات كبيرة ، ولكن السؤال هو اذا كنا نحن من دعاة هذه العلاقة الوثيقة بين الدولة والمسرح ، ونحن نخشى من أن تتخلى الدولة ، أو لابد أن نحذر من دعوة الدولة الى التخلي عن واجبها في هذا الامر ، لكن نحن نشعر بهذه المحاذير حول الاحتواء ، ولابد أن تكون المبادرة منا ان نحدد العلاقة ، أن نعيد التفكير في صياغة التفكير بين المسرح والدولة على أسس جديدة ، هل المسرح الذي تنفق عليه الحكومة ، هو ملك لفكر وزير أو حكومـة أو مدير لهذا المسرح ؟... صحيح أن الدولة تحل محل الرأسمالي ، لكن لايمكن أن نتصور أنها تحل محله بنفس العقلية التي يدير بها الرأسمالي مسرحا خاصا .

أنا أريد أن نبحث في صيغة حول هذه العلاقة ، تكون صيغة تحقق للمسرح حرية كاملة ، كما تتحقق حرية البحث العلمي في الجامعة ، العلاقة بين مسرح الدولة والدولة يجب أن تكون محكومة بصيغة نحن نطرحها ، ولعل العلاقة بين المسرح والدولة في الدول المتقدمـة أن تكون هاديا لنا ومؤشرا كالعلاقة بـين الدولة ومسـرح الكوميدي ((فرنسيس)) ، أو العلاقة بين الدولة والمسرح القومي البريطاني ، المسرح الملكي ((شكسبير)) . فضلا عن أنه لابد أن يكون في تحديد هذه العلاقة أن يكون مفهوما ماهي وظيفة المسرح ، المسرح فن تغيير اجتماعي ، ولا بد أن يكون المسرح بحكم تكوينه ، وبطبيعته ، هو فن يهدم ليبني ، ولا بد أن يكون مفهوما أن المسرح لن يزدهر الا اذا كان طليعة فكرية ، والا اذا كانت فيـه أفكار متقدمة على الافكار السائدة في المجتمع ، المسرح لايمكن أن يزدهر كمؤسسة ثقافية محافظة ، لانه ليس في العالم كله ثمة مسرح محافظ ، المسرح لابد أن يكون ضد المحافظة ، وضـد التثبيت ، والدولة كممول لهذا المسرح ، وكمالك لهذا المسرح لابد أن تسمح بهذا لان هذا من طبيعة فن المسرح ، ولا بد أن أشير ، وأثني على كلمة الاخ حنا مينـة ، لان خـروج المسرح من نطاق القطاع العام والدولة ، انما يعرضه لأزمات أشد ، لعلها أكبر ، والنموذج أمامنا والى جوارنا ، هو المسرح اللبناني ، المسرح اللبناني منفصل تماما عن الدولـة ، ولكنه يعاني أيضا أزمات تجعله غير قادر على التعبير بالمعنى الكامل للكلمة .

★ انطوان ملتقى (لبنان) :

تعودنا منذ ١٥ سنة ، واحدد ، خمس عشرة سنة ، بدءاً من الستينات عندما بدأت الحركة المسرحية الحديثة في معظم الدول العربية ، ماعدا مصر ، تعودنا منذ خمس عشرة سنة نحن رجال المسرح أن نلقي باللوم دائما على غيرنا ، مشكلة الحرية ، علاقتنا مع الدولة ، علاقتنا مع الاشخاص السالفين ، والتجارة ... الخ . ولكننا لم نطرح يوما على انفسنا هذا السؤال ، ألسنا في صميم أنفسنا مسؤولين عن – اذا أردتم أن نسميها أزمة – عن هذه الازمة ؟ ..

انا ومعظم زملائي في لبنان ، طرحنا عدة مرات على انفسنا هذا السؤال ، وهنا بين هلالين أعود لأقول ((ان كلمة ازمة لست موافقا عليها)) لان الازمة تفترض الازدهار ، ثم ان الازمة ، افضل ان اسميها مفترق طرق ، نحن عندما بدأنا في حركتنا الحديثة ، المسرح ، وكلنا نعلم ان التقاليد العربية لم تسمح – لست هنا لأتكلم عن الاسباب – لم تسمح بوجود هذا الفن في بلادنا ، اذا بدأ المسرح وهو تقليد عن حضارات غير حضارتنا ، بدأنا بهذا التقليد وكلنا اذا عاد الى نفسه يعرف انه تقليد ، وصلنا في وقت من الاوقات . منذ ٤ – ٥ سنوات بدأنا نحس بازمة في أنفسنا ، واردنا ان نقول ان هذه الازمة لاتتعلق بنا لاننا في الواقع لم نحاول منذ بدء احساسنا بهذه الازمة ان نعرف ، لماذا هذه الازمة هي موجودة في انفسنا ؟.. انا اعتبر ان الفنون جميعا هي اشكال تتعلق برؤى خاصة تكون موجودة عند كل شعب ، وهذه الرؤى تتعلق بالرؤية الكونية ، بالرؤية الفلسفية ... الى ماهنالك ، لذلك فان المضامين لاتختلف ، ونحن نعرف انه منذ ((جلجاميش)) وحتى ((البير كامي)) جرى الحديث عن مشكلة الموت ، والانسان وجد نفسه عاجزا امام مشكلة الموت ، ولكن الفرق بين طرح قضية مشكلة الموت عند ((جلجاميش)) ، وطرح قضية مشكلة الموت عند ((كامي)) هو فرق في الشكل ، في شكل هذه المشكلة ، فاذا الفنون برايي تتعلق بطريقة التعبير عن المضامين ، ونحن هنا مشكلتنا الاساسية هي ايجاد هذه الطريقة ، طريقة التعبير التي هي موجودة فينا في الاصل ، ولكننا لم نتوصل بعد الى الوصول الى اكتناهها ، اذا هنا هي المشكلة ، المشكلة نابعة منا نحن رجال المسرح ، لم نتوصل بعد الى معرفة ماذا علينا أن نعمل لنصل الى الجمهور ؟ .. القضية ليست قضية ((تقنيات)) وليست قضية مال ، – هي قضية مال سأتكلم عنها بعدئذ – القضية هي قضية ان نعرف كيف علينا ان نعبر عن مكنوناتنا نحن كرجال مسرح لكي نستطيع أن نتصل بالجمهور الذي نقدم اليه مانعبر عنه ، وما نريد أن نعبر عنه . صحيح أن هناك ازمة لأن الانسان العربي بعد مرور ٢٠٠٠ سنة من حضارته ، توصل الى حضارة الآلة ، وصل ان يحس ان الآلة قد بدأت تستعبده ، عند ذلك اراد ان يتخلص من هذه الآلة ،

أن يتخلص من كل الاشكال التي تبعها منذ اليونان وحتى اليوم ، وخاصة في المسرح ، ولذلك نرى مثلا في أوروبا ، أرى في أوروبا أن معظم ـ اذا لم أقل ٩٥٪ من رجال المسرح يطلقون المسرح التقليدي من حيث هو عمارة مسرحية ، من حيث هو وسيلة ، من حيث هو مضمون ، وراح يقدم مسرحياته في المقاهي وفي الشوارع ، وهذا يدل فقط على أن رجل المسرح أحب أن يظهر مايحس به ، ولكنه لم يعرف بعد كيف يريد ان يعبر عما يحس به .

ونحن هنا أيضا على هذا المفترق ، لانعرف كيف نحس ، وكيف نعبر عن مكنوناتنا ، جذورنا ؟ .. ننطلق من هذه الجذور ، لانعود الى الماضي ، انما ننزل الى الجذور لنعرف ماهيتنا ، لنعرف جوهرنا ، كيف نحن في الاصل نستطيع ان نرى العالم ، وانطلاقا من هنا نبني مسرحا يتعلق بنا ، ويتصل بنا اتصالا وثيقا .

★ عصام محفوظ (لبنان)

الحقيقة أن زميليَّ اللبنانيين الموجودين ، ريمون جبارة ، وانطوان ملتقى ، قالا انه لاتوجد هناك أزمة الا اذا نحن عرفنا كيف نريد أن نتصور الصورة المثالية للمسرح المطلوب.

والحقيقة ان ازمة المسرح ، ـ لاننا الآن نحن نتكلم عن أزمة الفن عامة ، لان كل المواضيع التي دارت والتي تعلقت بعلاقة السلطة بالفنان ، تهم كل الفنانين ، وليس المسرح فقط ـ لاننا هنا نحن في مؤتمر مسرحي ، والندوة هي الكلام عن المسرح بالذات ، فاعتقد اننا ابتعدنا عن الموضوع قليلا ، ولكن طالما أن الموضوع الاساسي يبقى مسالة الحرية التي اعتبرها أغلب الزملاء هي الأزمة ، وأن حل مسالة الحرية هو حل للازمة ، احب ان أتصور كيف يمكن أن تكون الحرية في بلد عربي ؟. فبلادنا العربية كما نعرف نحن ليست متساوية في الانظمة ، وبالتالي هي مقسومة الى ثلاثة اقسام : ـ انظمة تقدمية ـ وانظمة شبه ديكتاتورية ـ وأنظمة ليبرالية (مثل لبنان) ـ فالانظمة التقدمية تعتبر أن الفن يجب أن تكون ـ طالما هي تحل المشكلة الرئيسية وتعرف ماذا تريد ـ فالفن سوف يساعدها ، يعني أن الفن سوف يكون تأكيدا أو تثبيتا أو تزيينا لطموحات هذا النظام في سبيل تامين المصلحة الجماهيرية التي تعبر عنها ، أو أنه سيكون هذا الفن رفضا لهذا النظام ، فاذا أنا أعتبر ـ ولا أريد فقط أن أتكلم بصورة رفضية للاشياء ـ أنا أعتبر أننا في لبنان ، وقد ـ جرى الحديث عن لبنان ـ عن الحركة المسرحية التجارية التي بدانا نحن ، انا وزملائي ، الاشخاص الذين ساهموا في ايجاد هذه الحركة المسرحية في لبنان ، بدانا نحس أن المسرح التجاري في لبنان بدا يطغى علينا وبدانا نحس بصعوبات كثيرة ، أو اذا لم أقل يتشاؤم فيما يختص بمستقبل المسرح في لبنان ، ولكن اعتبر ان هذه ازمة عارضة ، كما هي في كل بلدان العالم . في كل بلد من بلدان العالم هناك مسرح تجاري ، وهناك

مسرح هو الذي يبني الحضارة كما هو معروف ، وكما هو يقال في التواريخ البشرية ، اذا هي ازمة عارضة ، ولكن هذه الازمة ستقود برأيي الى انقراض المسرح اذا نحن كرجال مسرح لم نعرف ماذا نفعل لكي نستطيع ان نتصل اتصالا وثيقا بالجمهور الذي نعبر له ، لذلك رأينا ان مسرحا ((اختياريا)) اتفقنا على ان نسميه ((اختياريا)) واعني هنا أنه منطلقا عمليا يجب ان يسود بفترة من الزمن ، نعود لانفسنا ونسأل ماذا نحن ؟.. فماذا كان رفضا لهذا النظام او اعتباره نظاما سيئا في التعبير عن المصالح الجماهيرية ، فان هذا بالتالي سوف يُرفض في هذا النظام بالذات . اما اذا كان نظاما ديكتاتوريا فان الفن سيعاني ايضا نفس الاسلوب ، سوف يقمع بالقوة .

بقي الحل الاخير ، الذي هو عندنا في لبنان ، ان الدولة تعتبر ان الفن مازال غير قادر على ان يؤثر تأثيرا فعالا على تغيير هذا النظام . ولهذا السبب تسمح لنا ببعض الحرية التي هي الحرية النسبية التي تسمح لنا بان نسب ونشتم وأحيانا نسلي بعض .

لكن أنا اقول ان هذه الازمة التي نحن نعاني منها ، فاعتقد ان جزءا منها موجود في العالم كله ، يعني ان الانظمة الاشتراكية العالمية ايضا تعتبر ان الفن الحالي المتمثل بنوعية الاشتراكية هو كيفية تثبيت علاقة السلطة ، او تصور السلطة لطموحات الجماهير التي تعبر عنها ، والتأكيد لها بان السلطة تخدمها ، والفن في العالم الراسمالي ، مشكلة مثل مشكلتنا في لبنان ، متروك امره ، يصيح ويشتم ، لسبب بسيط هو ان بعضهم ايضا يعتبرون ان الفن اذا كان عنده قدرة على تغيير المجتمع ، فهي قدرة بعيدة ، وبالتالي لايوجد خطر مباشر منه .

بينما نحن في العالم العربي ، الذي ينتمي الى العالم النامي ، مشكلتنا هي وسيطة بين العالمين ، يعني المطلوب ان حكومات العالم الثالث ، الحكومات التقدمية ، أن تترك الحرية ، اذا لم يكن كلية ، فعلى الاقل نسبية ، للسماح للفنانين الذين عندهم رؤية مستقبلية أكيدة وصادقة ، تترك هذه الحرية للفنانين لكي يساهموا ليس فقط بتثبيت دعائم السلطة التقدمية ، على اعتبار انها تمثل حلا نهائيا للمشكلة الاجتماعية ، وانما كسلطة في حالة وقتية للوصول الى التكامل في المستقبل باتجاه التعبير عن المصالح الجماهيرية ، وانا اتصور انه بالامكان اذا كانت هناك ارادة فنية مخلصة وشجاعة في العالم العربي ، وخاصة داخل الانظمة التقدمية ، ان يُطلب ، وباصرار والحاح مثل هذه الحرية ، لجعل الفن يساهم ليس في تثبيت دعائم السلطة ، وليس بالانتقادات التفصيلية ، وانما بالانتقادات السياسية العامة التي هي بالامكان ان تساهم في تصورات مهمة كثيرا في مرحلة التغيير المقبلة في الوطن العربي ، واعتقد انه لهذا السبب ، على قصة اتحاد الكتاب المسرحيين أو الفنانين في العالم العربي ـ وخاصة المسرحيين . لانهم أكثر الناس

علاقة مباشرة بالجمهور ، أن يتم عبر هذا الاتحاد ، هذه المطالبة ، وتأكيدا هذه النقطة أو هذا البند الذي حوله كل مشاكل أو أزمات سواء في هذا الفن ، أو في أن تتحللتلقائيا.

من هنا أتمنى أن يكون هذا المؤتمر ، النتيجة العملية ، ليس بشكل توصيات وانما جعل هذا الاتحاد ، نواة للفكر الحر التغييري ، الذي يمكن أن يساهم في ليس فقط في دعم الانظمة التقدمية ، وانما في التصورات المقبلة لممارستها في المستقبل .

★ حنا مينة (سورية).

الاحظ ملاحظات بسيطة جدا ، وهي التساؤل ، هل هناك أزمة مسرحية في الوقت الحاضر أم لا ؟ .. في الحقيقة هذه الازمة موجودة . واذا كان لابد من وجود ازدهار ، ليكون بعده وجود أزمة ، فالازمة في الوقت الحاضر هي بحجم المظاهر الازدهارية للمسرح والتي شاهدناها قبل سنوات .

في الخمسينات ، كان هناك حركة مسرحية في الجمهورية العربية المتحدة ، حركة كبيرة ونشطة ، وبعد سنة ٦٧ ، انبثقت حركة مسرحية متصاعدة في مصر وفي سورية وفي العراق وفي أكثر البلدان العربية ، ومهرجان دمشق للفنون المسرحية ، الى حد ما يعكس صورة هذا الازدهار ، هذا التوسع ، أم هذا التقلص للحركة المسرحية ، كما ذكرنا ، او كما ذكر الزملاء قبل قليل ، القينا مصاعب كبيرة هذا العام في ان نقيم هـــذا المهرجان بمسرحيات محلية جديدة، وتقدم لاول مرة على خشبة المسرح وتشترك فيها الفرق المسرحية، تتحدث عن المشاكل الجديدة في الوطن العربي بعد حرب تشرين ، او عن المشاكل التي تهم الناس ، ولم نوفق الى وجود هذه المسرحيات ، التي كان يمكن للمهرجان ان يكون اغنى لو وجدت .

اذا هناك أزمة لاشك فيها ، وقبل ثلاث سنوات ، في المهرجان الرابع للفنونالمسرحية، لاحظ المسرحيون العرب جميعا ، ان ثمة بوادر لأزمة مسرحية بسبب طغيان المسرح التجاري على المسرح الجاد والهادف ، وذكروا في جملة الاشياء التي ذكروها ، انالمنافسة بين المسرحية لايمكن ان تكون الا لصالح المسرح التجاري ، فالمسرح التجاري يدفع للكاتب أكثر ، يدفع للمخرج ، يدفع للممثل ، يعني اذا كانت الدولة لم تتدخل فعليا في دعم المسرح ، فان المسرح التجاري غير الجاد هو الذي سوف يسيطر في العالم العربي .

وانا أريد ان أوضح هنا نقطة صغيرة . لم اقصد ابدا من إشراك الدولة او دخول الدولة لمساعدة الحياة المسرحية ان تحتويها ، لا ، نحن نرفض ان تحتوي الدولة المسرح ليكون أداة تعبير عنها ، وهذا ايضا يتوقف على كفاح المسرحيين .

في الحقيقة المسرحيين لهم أيضا مهمة في ان يكافحوا في سبيل انتزاع هذه الحرية ، وفي سبيل فرض الاشياء التي يريدون أن يقولوها ، ولكن ايضا هناك طرف آخر للأزمة ، أن المسرحيين في كتاباتهم للمسرح ، يجب أن يلاحظوا ماهو ذو صلة بقضايا الجماهير ، فبقدر مانطرح مسرحيات تتعلق بقضايا الجماهير ، وبقضايا الوطن العربي ، وبالاحداث المتسارعة في الوطن العربي ، يمكن الناس أن يقبلوا على المسرح .

أريد أن أطلب مرة أخرى أن وجود الدولة في قطاع المسرح ، لايعني أبدا أن تكون هناك هيمنة ، أو احتواء ، أو توجيه معين ، يقصد به أن تكون مادة دعائية لافكار الدولة، وسلطتها .

★ فوزي الكيالي

اذا سمحتم لي ، فان لي بعض الافكار حول هذا الموضوع . أولا ، أن هناك أزمة ، اعتقد أن كل واحد تابع حركة المسرح خلال العشر سنوات الماضية يحس بهذه الازمة ، يحس بها على درجات مختلفة بالنسبة لبعض البلدان العربية ، فانا مثلا عندما أذهب الى مصر ، في العادة احاول أن أطلع على برامج المسارح ، وأحاول أيضا ان احضر أكبر عدد منها ، ولاول مرة في السنة الماضية ، خرجت من مسرحيتين بعد الفصل الاول ، وانا كنت دائما أشعر بان المسرح في مصر أعلى بكثير في موضوعاته ، وفي ادائه ، مما وجدته عليه في السنة الماضية ، هذه تجربة شخصية ، لابد انها انعكست على تفكيري بالنسبة لوضع المسرح عموما .

قد تكون هذه الازمة في بلد آخر غير مصر أقل حدة منها في مصر ، ومصر كما هو معروف في هذا المجال وفي غيره ، كانت رائدة ، وكانت قائدة ، ولابد لأزمة المسرح في مصر من أن تنعكس على المسرح العربي عموما .

لااقول ان هذه الازمة مختصة بها مصر ، أنا ايضا ذهبت الى لبنان ، وشاهدت عددا من المسرحيات ، وكان من السهل علينا ان نتتقي احدى المسرحيات لندعوها للاشتراك في مهرجان دمشق قبل ثلاث سنوات او اربع سنوات ، ووجدنا صعوبة في هذه السنة أن ندعو مسرحية معينة ، أن نختارها لندعوها ، وآسف أن أقول ذلك بالرغم من أن قضية الحرية النسبية التي يتمتع بها رجال المسرح في لبنان ربما أكثر منها في بلد آخر .

اذا اردنا ايضا أن نصور هذه الازمة على حقيقتها ، فلنقل ماهي ازمة الثقافة في الوطن العربي ؟.. لان أزمة المسرح هي جزء من أزمة الثقافة عموما . لو نظرنا الى ميزانيات الدول العربية ، وقارنا بين مايخصص للثقافة في هذه الميزانيات بالنسبة لمجمل الميزانية ، وما يخصص للثقافة في اي بلد متحضر ، متقدم ، أو وصلت الثقافة فيه الى ان تصبح هواء وماء . لوجدنا هناك بعض اسباب هذه الازمة . لان هذه الارقام تدل على

عقلية معينة ، وعلى تفكير معين ، الثقافة لم تصل بعد بمفهومها الانساني الصحيح الى ان تحتل من اهتمام شعوبنا وحكوماتنا ، واقول شعوبنا وحكوماتنا ، لانه لو كانت شعوبنا مدركة لقيمة الثقافة تماما ، لاضطرت حكوماتنا الى ان تدرك ذلك ايضا ، لم تصل الى المستوى الذي يجب ان تصل اليه .

لو قارنا مقارنة اخرى بين ميزانيات وزارات الاعلام ، وميزانيات وزارات الثقافة لوجدنا ايضا مؤشرا على ان ميزانية وزارة الاعلام عادة تكون اكبر بكثير ، مع العلم ومن المفروض ان تكون ميزانية وزارة الثقافة هي الاكبر .

وانا اقول هذا الكلام بصفتي وزيرا للثقافة ، اريد ان انازع وزارة الاعلام بعض مخصصاتها ، ولكنني القي نظرة عامة على هذه الامور ، حتى في مجال الاعلام ، لكي يكون هناك اعلام ناجح ، ونتوجه الى الناس بكلام علمي وصحيح ويستطيع الناس ان يدركوا مضمونه ، فلابد لنا من ان نبدا بتثقيفهم ، حتى نتمكن من ان نخاطبهم حتى اعلاميا ، وانا عندما اقول ميزانية وزارة الاعلام المرئي منها . لان قسما كبيرا من ميزانية وزارة الثقافة - انا لااتحدث عن قطر بعينه وانما اتحدث بصورة عامة عن الوطن العربي - قسما من ميزانيات ومخصصات الثقافة في الوطن العربي تحول بطريقة او باخرى لتصبح جزءا من المهمة الاعلامية ، او من ميزانية وزارة الاعلام عن طريق تكليف المثقفين ، او وزارة الثقافة بالقيام باعمال اعلامية ، وهذه نقطة هامة جدا ، ويجب ان نعرض اوسع الجماهير على ان يدركوا ماهي قيمة الثقافة بالنسبة للانسان في مثل وطننا الذي يكافح باتجاهين ، باتجاه الاخطار الخارجية التي تتربص به وبوطنه ، ويكافح مخلفات قرون طويلة من التخلف ، ومن الظلام والظلم ، نحن بحاجة الى انسان من نوع جديد ، انسان مثقف وواع ، ولا يمكن ان يكون واعيا الا ان يكون مثقفا .

لننظر مثلا الى موضوع الامية ، هو جزء من مشكلتنا الكبرى ، جزء من ازمة الثقافة في بلدنا ، تنعكس على المسرح ، لايمكن ان يزدهر المسرح هذا الازدهار الذي نرجو له اذا كان جزءا كبيرا من الشعب لايقرا ، واحيانا لايفهم مايقرا له .

فاذا ازمة المسرح ، واصر على ان هناك ازمة ، واصر على هذا الموضوع جدير بان نبحثه مرة ، ومرة ، ومرة ، لانه يتناول في اسبابه الخاصة ، اسبابا عامة تحيط بكل ازمتنا الثقافية ، وبالتالي بازمتنا الاقتصادية والسياسية . اذا كانت هناك ازمات اقتصادية وسياسية ، فسببها بعض الانواع من الحكم الموجودة في الوطن العربي ، لايمكن ان تكون موجودة في بلد شعبه متقدم حضاريا ومثقفا . هذا ينفي هذا ، وتخلف شعب يمكن ان يستدعي انماطا من الحكم وانماطا من السلطة ، وانماطا من العلاقات بين الناس وبين

السلطة ، لايمكن ان تتحقق في بلد فيه ثقافة ، ومنتشر فيه العلم ، والناس يعرفون مالهم وما عليهم ، فاذا هناك ـ اذا سمحتم لي ان ابدي هذا الراي ـ ازمة في المسرح هي جزء من ازمة الثقافة ، ذلك لان الثقافة لم تدخل بعد حياتنا ، ولم ينظر اليها بالشكل الذي يجب ان ينظر فيه الى الثقافة .

الكتاب ... لو سالنا مثلا عن عدد مايصيب من الكتب لكل مواطن عربي ، في كل بلد عربي ، وجدنا ان هذا العدد الضئيل جدا بالقياس الى اي بلد متحضر .

لو سالنا عن عدد الصحف ـ ماعدا لبنان ـ لانه توجد أسباب خاصة في لبنان ـ ايضا نشعر بهذه الازمة .

عدد مسارح الاطفال ، كل مظاهر الثقافة في بلدنا ، أعتقد أنها لاتزال متخلفة ، والمسرح هو احد هذه القطاعات الثقافية التي تنعكس عليه أوضاع عامة . انا مع الاخ انطوان في أننا يجب أن لانحاول باستمرار أن نلقي التبعات على غيرنا ، يعني على غير رجال المسرح . انا اعتقد انه خلال فترات معينة ، ازدهر المسرح في بعض البلدان العربية ، وكانت هنالك ظروف ليست افضل بكثير من الظروف التي نعيشها نحن في الوطن العربي في الوقت الحاضر ، هذا النوع من الاعمال المسرحية الذي يقدم حتى الان ، هو من مستوى واحد مع بقية الكتب والمؤلفات التي تصدر عن المؤلفين ، والمبدعين في الوطن العربي ، نحن لانزال في أول الطريق في مجال المسرح ، في مجال القصة ، في مجال الشعر ، ربما نحن لسنا في أول الطريق لان تاريخنا حافل بالشعراء العظام .

حبذا لو كان هناك ميثاق للمسرحيين العرب ، متفق عليه ، ماهي الموضوعات الاكثر اهمية خلال سنة او سنتين أو ثلاثة بالنسبة للوطن العربي ككل ، يعني هل هناك خلاف مثلا على أن حرب تشرين كانت حدثا هاما في تاريخ الامة العربية خلال العصر الحديث .

ماهي الاعمال التي قدمت عن هذا الحدث حتى الآن ؟... انا لم ار اي عمل حتى الآن ـ مع الاسف ـ جاد وبمستوى هذا الحدث بكل ماله وما عليه .

أعتقد أن الذين ذهبوا ، وقاتلوا ، وقتلوا ، وسفكوا دماءهم ، يستحقون عملا أكبر من هذه الاعمال التي اريد بها تغطية حرب تشرين ، وحرب تشرين على الصعيد العالمي كانت لها نتائج كبيرة ، اقتصادية ، وسياسية ، و ... صحيح ليست هي حربنا التي نشوق

إلى أن تجري وتنهي لنا مشكلاتنا ؟ لم تنه لنا كل مشكلاتنا ، لم تحرر الارض كلها ، لم تأتنا بالمعجزات ، صحيح ، ولكنها خطوة على طريق صاعدة ، ولم تكن أبداً خطوة على طريق هابطة اذا ماقورنت بما تم في عام ٦٧ .

ليس من الضروري دائما ان تاتي كل حرب بما جاءت به حرب الـ ٦٧ . ولكن هذه سنة التطور ، ويبدو ان الذي يكون في قاع الهزيمة ، لايستطيع أن يرتفع دفعة واحدة الى قمة النصر

إذاً هناك أزمة ، هناك ازمة نصوص ، هناك أزمة علاقة مع السلطات ، السلطات لاتتدخل في كثير من الاحيان بشكل مباشر ، وانما أحيانا بشكل غير مباشر ، تكون جالسة مع الكاتب وهو في غرفته ، ووراء طاولته ، ربما جعلته يحذف كلاما كان يريد أن يقوله ، هو لم يكتبه ، ولم يعرضه على الرقيب لكي يمنعه ، ولكن هذه الازمة موجودة ، ولابد من تحرير هذا الانسان الذي يريد أن يبدع وهو مرتاح النفس ، مرتاح الاعصاب ، من كل هذه الضغوط المرئية وغير المرئية ، المباشرة وغير المباشرة ، لابد من أن يتحرر أيضا من الخوف ، أن يخسر بعض ماله وعادة ما يكون لديه قليل ، لابد من ان تتدخل الدولة لكي تحميه من مثل هذا الخطر ، وأن تمكن له مادياً من ان يخرج عمله الى الناس ، كل هذه الموضوعات التي تحدث عنها الاخوان صحيحة ، ولكن أيضاً على الكاتب نفسه تقع مسؤوليات كبيرة ، انا اريد ان أسأل ، هل المسرح مختص بموضوعات سلبية دائماً ؟ .... ألا توجد موضوعات ايجابية في حياتنا ، في واقعنا ؟ .. هذا الانسان الذي أعرفه كما اعرف اخي ، والذي عشت معه ٣٠ سنة او ٤٠ سنة ، والذي لم يكن له من هم عندما مات ابنه في حرب تشرين ، إلا أن يسأل ، يحقق ، هل "قتل ابنه مقبلاً" ام مدبراً ؟ .. وبعد ذلك ، عندما يعرف أن ابنه "قتل وهو يهاجم ، يصلي ، ويوزع الحلوى ، ويستقبل الناس ... هذا الانسان ، الا يستحق منا عملاً" مسرحياً ؟ ... ومثله الاف ، أؤكد انني لا افتري على الواقع ، ولا اضيف ، بالعكس ، الحديث عن مثل هذه البطولات ينتقص من قيمتها ومن اهميتها ، لانه ليس من حديث في مستواها .

اعتقد أن المسرح يستطيع ان يعاون على خلق الانسان الجديد الذي يبحث عنه من خلال الموضوعات الايجابية ، ايضاً تمكين الثقة في نفوس الناس بعد ان كانوا يفقدون الثقة بعد سنة ٦٧ ، وجاءت الاعمال المسرحية ، وغير المسرحية ، والاشعار لتنتزع آخر ذرة من الثقة بالنفس لدى انساننا العربي ، لتصمه أبدا بصمة العجز ، أو الصغار أو الجبن ، اعتقد بان حرب تشرين كان يجب أن تفتح صفحة جديدة من انتاجنا المسرحي ، وانتاجنا الثقافي والفني ، والادبي ، بصورة عامة .

نحن لا نرى آثار مثل هذا الحادث الكبير ، وكأننا لازلنا نسير ، أو كتب علينا ان نسير في دروب معينة ، اعتدنا السير عليها في يوم من الايام .

انا في مطلع كلمتي ذكرت لكم بعض الارقام عما يجري ، واعتقد أن مايجري في العراق مشابه لما يجري في سورية ، في ليبيا ، في كثير من البلدان العربية ، هذه التغييرات المادية في واقع حياتنا ، والتي لابد من ان تنعكس على أوضاعنا الاجتماعية ، وأوضاعنا السياسية، واوضاعنا العسكرية ، اليست جديرة بان تلهم ، اعتقد انها جديرة ، فنحن إذاً مسؤولون، بالاضافة الى كل الاسباب التي انا متفق تمام الاتفاق مع اخواني على انها هامة ، وتشكل اسبابا حقيقية بالنسبة للازمة التي نعيشها ، او نحس بها او نحس ببعض مظاهرها بالنسبة لبلداننا المختلفة .

ممدوح عدوان (سورية)

هنالك اتفاق على وجود ازمة ، وقسمت اسباب الازمة الى قسمين ، قسم يتعلق بالعاملين برجالات المسرح بالذات ، وقسم بالمؤسسة وعلاقتها بالمؤسسات الاخرى التي هي الدولة ، والمجتمع ، ورأس المال .

انا عندي ثلاثة بنود ، قال الاخوان بعضا منها ، ولااريد أن أطيل فيها ، وعندي شيء جديد ، رجل المسرح يحتاج الى شيء من الاطلاع ، وبالتالي يحتاج الى فرصة لمعرفة ما يجري في العالم ، اعتقد ان معظم العاملين في المسرح ـ على الاقل عندنا ، ولااعرف ظروف الاخرين ـ فرصتهم بالاطلاع على مايجري من تجارب مسرحية متقدمة في العالم فرصة ليست كبيرة ، فيضطرون للاعتماد على القراءة ، والمسرح ليس مادة فكرية مكتوبة للقراءة ، المسرح عرض يجب أن يشاهد ، القدرة على الحركة لرؤية هذه التجارب متفاوتة ، نادرين جداً الذين يستطيعون ان يسافروا على نفقتهم الى دول عربية أخرى أو أوربا أو العالم اجمالاً لرؤية مايجري فيه ، والدولة أيضا لاتولي هذا الموضوع اهمية كبيرة في بنيان الحركة المسرحية السورية ، فمثل ما هو مهم بنيان مسرح سوري جديد ، المهم ولو واحد من رجال المسرح كل عام يذهب ليشاهد مايجري في العالم .

ثانيا ، العمل داخل المؤسسات إجمالاً يتيح الفرصة للتجريب ، التجريب الشجاع، فاذكر مرة الاخ عمر حجو كان بمديرية المسارح ، وهو رجل يعمل في المسرح منذ زمن طويل، مرة حضرت في مديرية المسارح نقاشاً بينه وبين الاستاذ أسعد فضة ، كان يطالب بساعتين بمسرح القباني ، لان عنده تجربة يود ان يجربها ، هو لم يكن متاكداً من نتائجها ولكنه يود ان يجربها ، وهذه أمور طبيعية للفنان ، كما أن الشاعر الذي يكتب قصيدة ، يمحي ، وينقح، ويصحح ، رجل المسرح كذلك يجب أن يُمنح حق التجريب ايضا .

بعد التجريب تاتينا مسالة التمويل ، والتمويل ياتي اما من القطاع الخاص الذي لابد ان يملي شروطه ، لانه لا احد يعطي امواله مجانا ، لا الدولة ، ولا القطاع الخاص ،

الرأسمالي حين يعطي راسماله له شروط تتلخص في تسطيح المسرح ، تحويله الى سلعة ، الى شيء جذاب ، يمر الجمهور فيه من شباك التذاكر ، وتكون العلاقة الوحيدة مع الجمهور هي العلاقة مع البطاقة ، وثمنها .

هناك أيضاً تمويل السلطة ، التي من الممكن أن تحول المسرح اما الى مادة اعلامية ، يحول المسرح الى مادة مسطحة ، يعني اما اعلام بمعنى أنه يخدم الافكار الآنية للدولة ، أو ابعاده عن المشاكل التي تراها الدولة خطرة ، أومناقضة لتفكيرها . اظن اننا نتفاءل كثيراً عندما نطمح أن نجد أن الدولة تربي مؤسسة مسرحية معارضة لها ، وفرعون لن يربي موسى في احضانه مرة اخرى ، وشكراً .

★ اسكندر عزيز (سورية)

إخواني ، لقد تم الاتفاق تقريبا على ان هناك أزمة ، وانا اقول أن ليس هناك ازمة ، وانما هناك افتعال ازمة . مسؤولية هذا الافتعال تقع برأيي في اغلب الاقطار العربية على الاداريين ، وبعض اخواننا الفنانين والنقاد الذين يعالجون المسرحيات بأسلوب غير موضوعي فكثير من كتابنا تعرضوا الى معالجة مشاكل الانماش الاجتماعي ، تعرضوا بسخرية لاذعة الى نقد عيوب المجتمع ، الى اخطائه وعيوب المؤسسات ، والدوائر الحكومية ، بما فيها من طبيعة عمل وقوانين وأنظمة ، عالجوا مشكلة الانسان العادي ، الانسان الفرد من خلال محور اهتمام ((بانورامي)) شامل ، واعتقد ان اي عرض مسرحي تتم فيه هذه المواصفات يستطيع أن يكتسب صفة المسرح المعاصر ، وأنا أرجو ممن تخلفوا من اخواننا الكتاب بان ينهجوا هذا النهج ان ينضموا الى هذه الفئة ، ولكن على أساس أن يتمسكوا ليس بالقاعدة ، وأنا نظريتي الخاصة بالفن ان القاعدة ، لاقاعدة ، ليس هناك بالفن قاعدة ، وانما هناك عناصر ومقومات لابد وان يتمسك بها اي كاتب حتى يستطيع ان يقدم عملاً متكاملاً للجمهور .

★ رحيم التكريتي (العراق)

لكي نكون عمليين ، وواقعيين اكثر ، وطبيعي نستطيع او يستطيع الاخوة كلهم ان يتحدثوا ساعات وساعات ، بل ليال في هذه الجوانب التي نبحثها ، واقترح ان كل قطر يعطي دراسة عن ازمة المسرح في قطره كتجربة معاشة عنده ، ومن ثم تقدم هذه الدراسة من الوفود ، وتشكل لجان على ضوء ماورد في هذه الاستمارة مثلاً لجنة لازمة المسرح ـ لجنة لازمة النص ـ ولجنة اخرى للعلاقة بين المسرح والجمهور في الوطن العربي ، ولجنة البحث عن حلول ، لكي نختصر الوقت .

★ فوزي الكيالي

شكراً للاستاذ تكريتي ، وانا إذا سمح لي أن أعدل الاقتراح على الشكل الاتي ،طالما ان هذا الموضوع سبق ودرس في أكثر من ندوة ، أنا أقترح أن تشكل لجنة من كل قطر عربي واحد ، تعيد قراءة التوصيات السابقة التي صدرت عن حلقة الدراسات للجامعة العربية في السنة قبل الماضية ، وأيضاً هناك توصيات عن هذه الندوة ، صدرت تباعا خلال / ٤ / سنوات ، أن تقوم هذه اللجنة بمراجعة التوصيات السابقة ، وأن تجمعها أو تجمع منها ماتراه لايزال صحيحاً ومفيداً ، وأن تقدم لنا هذه الخلاصة .

★ حنا مينة (سورية)

هناك شقان للموضوع ، أولاً موضوع أزمة المسرح ، وصار الكلام عليها الآن وأزمة النص المسرحي ، ولم يجر الكلام حولها ، ولا النقاش حولها ، حتى تكون اللجنة التي تتولى قد اطلعت على الاراء التي أبديت هنا ، فلو كان في الامكان أن تستمر الآن ، حتى نتكلم عن أزمة المسرح قليلاً ، وبعد ذلك يمكن للجنة أن تعمل .

★ فوزي الكيالي

اعتقد ان الكلمات التي ألقيت حتى الان تناولت الموضوعين معا ، وكان الحديث مفتوحاً للحديث عن الموضوعين ، ومع ذلك اذا كان أحد عنده شيء يضيفه ، وانا سمحتم لي أن أقول ، أعلق على كلام الاخ ممدوح في نقطة هامة جدا أثارها . ان العناية بالمسرحيين قد تكون كافية بالنسبة للبعض منهم ، مثلاً بالنسبة للمثل ، عادة يكون هنالك معهد ، ويدرب فيه ، وبعد ذلك يعين ، قد تكون هذه العناية متوفرة بحد أو بآخر بالنسبة للمخرج ، اما بالنسبة للكاتب فهو بعيد جدا عن مجال اهتمام الحكومات ، وعن مجال اهتمام السلطة التي تستطيع ان تساعده وأن تقدم له بعض العون .

مثلاً نحن ننتظر ان يهبط علينا الكاتب المسرحي من السماء ، بدون ان نهيء له أي وسائل أو أي أسباب لان يكون كاتبا مسرحيا ناضجا ، عندما يقدم لنا نصا معقولاً نقبله بعد صعوبات ، وبعد متاعب قد يتكبدها مع الاداريين أو مع غيرهم ، لانتيح له فرصة الاطلاع ، ولانفرغه ، ولانعطيه مكافآت مسبقة أحيانا ، يعني أنا عندما أعتقد أن كاتبا ما يستطيع أن يكتب ، من واجب الحكومة ان تدفع له ليستعين بهذا الاجر المسبق على التفرغ لكتابة ما يريد أن يكتبه .

ممكن انا اقول بالنسبة للتوصيات ، توضع جوائز سنوية ، وفي كل الاقطار العربية ، وسخية ، وايضا اتاحة فرصة أمام هؤلاء الاخوة ليطلعوا ، وليذهبوا وليحتكوا بالعالم وبالكتاب الآخرين سواء هذا يصح على المسرح ، كما يصح على كتاب السيناريو ايضاً ونحن في هذا القطر بالذات نعاني من هذا النقص .

وانا اعلن باسم وزارة الثقافة عن وضع ثلاث جوائز لاحسن ثلاثة نصوص حول مواضيع قومية ، اجتماعية ، ملتزمة . احدها موضوع حرب تشرين ، الجائزة الاولى وقدرها / ١٠/ آلاف ليرة سورية .

والجائزة الثانية وقدرها / ٧ / آلاف ليرة سورية

والجائزة الثالثة وقدرها / ٥ / آلاف ليرة سورية

وهي مسابقة مطروحة على الكتاب في الوطن العربي كله ، وارجو ان تفعل ذلك كل الحكومات العربية من اجل تشجيع الاخوة الكتاب ، على أن يكتبوا ويزودوا المسرح لانني لازلت أعتقد أن مشكلة النص هي في أساس المشكلات التي يعاني منها المسرح ، وذلك لاننا بحثنا كثيراً عن نصوص نقدمها ، فلم نصل الى نص نرضى عنه ورضينا أخيراً بالنص الذي توفر لدينا ، أو بالنصوص التي توفرت تلقائيا ، فاذا كانت اللجنة التي سوف تبحث التوصيات ترى أن في هذا الاقتراح – ونحن نعلن هذه المسابقة بدون التقيد باية توصيات ، كمبادرة – اذا وجدت اللجنة ان مثل هذه التوصية مفيدة ، أرجو أن تأخذ بها ، وان يكون الاتحاد، وممثلي الاتحاد في كل بلد ، الاداة الضاغطة على الحكومات لتبادر فتقدم مثل هذه الاعانات ، المعونات المادية التي معظم الكتاب بحاجة اليها ، حتى يتفرغوا للكتابة .

ولذلك اذا كان لدينا الآن / ١٤ / دولة مشتركة بالمهرجان ، وعملنا / ١٤ / مسابقة ولكل مسابقة أخذنا منها / ٣ / مسرحيات ، يكون عندنا حوالي / ٤٠ / نصاً ، ونختصر الـ / ٤٠ / ونقول / ١٠ / فقط ، جيد ، نكون قد ربحنا ، وان ماانفقناه يكون اقل بكثير مما انفقناه . واذا كان عند الاخ حنامينة حديث حول هذا الموضوع . موضوع النص ، أو أي اخ من الاخوان يريد ان يتكلم عن أزمة النص ، لاباس من اطالة الجلسة بعض الوقت لنستوفي هـذا الموضوع .

★ ألفريد فرج (مصر)

الحقيقة ان ازمة النص موضوع هام جدا ، ولا أعتقد أننا سنستطيع أن نوفيه على عجل ، لانه لعل ازمة المسرح هي اولا ازمة النص ، فاني ارى ان المسارح العربية تتمتع بمواهب فنية في كل المجالات ، لكن يعوزها النصوص ، ولعل هذا الامر ان يشغلنا بعض الشيء لاهميته ، وأقترح اننا نؤجله الى الغد ، واللجنة تبقى تلاحقنا .

★ فوزي الكيالي

يعني أن اللجنة تضع التوصيات التي تقتنع بها حتى غداًالساعة الثانيةعشر ، ويمكن أن نضيف الى هذه التوصيات من خلال توسيع ، تفتيح البحث حول موضوع النص ، والاخ الفريد فرج لديه حق ، لان هذا البحث لايمكن تناوله ، وهو من أخطر الموضوعات . والوقت بسيط .

★ أحمد الطيب العلج (المغرب)

مسالة تشجيع الكاتب العربي في موضوعات محددة ، أعتقد ان فيها بعض القيود ، لكن مع ذلك تبقى المبادرة طيبة ، وجميلة ، ومشجعة ، ولكن ، هناك سؤال ، الامر يتعلق أولاً ، وقبل كل شيء باللجان ، لجان التحكيم التي سوف تحكم باختيار هذه النصوص .

★ فوزي الكيالي

طبعاً وأقترح ان نشكلها منذ الآن ، وأن يكون الاخ الطيب العلج عضواً فيها ، ولقد خطر لي وضع اسم الاخ الفريد فرج والاخ الطيب العلج باللجنة على الرغم من انني قلت انهما يكونا من المتسابقين ، ولكن هذا لايمنع أن يكونا موجودين ، ومجرد كتابة الاثنين تؤدي الى نفس النتيجة .

★ أحمد الطيب العلج (المغرب)

ولكن هناك نقطة ثانية ، وهي أن الامر الذي يبدو مغريا ، ليس مغرياً بالقدر الكافي عندنا في المغرب تعطي للمؤلف / ٧ / آلاف ليرة سورية بدون مسابقة .

★ فوزي الكيالي

نحن ياأخ الطيب ، مضى علينا سنة لكي نغير التعرفة الخاصة بالنصوص ، ونحن في مشاكل منذ سنة مع وزارة المالية ، انا الجأ لنص ان الحد الاعلى كذا ، ويحق لوزير الثقافة ان يزيد الى حدود كذا ، فانادائما أزيد للآخروان شاء الله تكون الامور قد سويت ، والحقيقة انه مهما دفع بالنص الجيد ماديا فهو مربح ، انت عندما تاخذ نصاً غير جيد مهما انفقت عليه فسوف يفشل ، وعندما تاخذ نصاً جيداً ، باي طريقة تخرجه للناس سوف يكون مربحاً . يعني ان عماد العمل المسرحي الشرط الاول لنجاحه ان يكون النص جيدا ، لان المخرج والديكور لايستطيعان احياء الميت ، اذا كان ميتاً ، لاتوجد طريقة ولا الممثلين يستطيعون احياءه .

★ ريمون جبارة (لبنان)

تعقيبا على الكلام من المسرح اللبناني ، يجب ان اقول شيئا للتسجيل ، لان التسجيل سوف يكون كتابة ، والكتابة سوف تقرا في البلدان العربية . أول شيء نحن وضعنا في لبنان خاص جدا ، ليس عندنا دولة ترعى الشؤون المسرحية ، حتى ولاعندنا نقابة .

ثانيا ، تعجبت كثيرا أن المسرح الذي سمي بلبنان ، هو مسرح تجاري ، يعني تماما مثل ما كان عليه المسرح على ايام المرحوم ((اسماعيل يسن)) ، وقلت للاستاذ الفريد فرج انه اذا كان اسماعيل يسن يمثل المسرح المصري فلن اسال اسئلة .

ولكن اكيد ان الذين شاهدوا مسرحا بلبنان ، شاهدوا أعمالاً مسرحية نحن كلنا نحاربها ونحارب هذا النوع من المسرح ، في هذا المؤتمر ، وهو ((المسرح التنفيسي)) اذا انا بصفتي مسرحياً ، لا أستطيع ان اتكلم بلسان لا لبنان ، ولا عن المسرحيين بلبنان ، أتكلم بلساني انا ، انصافا للحق ، وعن الاخ انطون ، أنه هناك مسرح في لبنان يقوم على أكتاف اشخاص ، بدون مساعدة لا دولة ولانقابة ، وهذا المسرح رمز ، انه يمكن أن يكون المسرح جديا وتجريبيا دون مساعدة أحد ، بشرط أن يتوفر القصد عند العاملين بالمسرح .

حاليا في بيروت تقدم مسرحية اسمها ((الفخ)) كلفت مخرجها الذي هو المنتج دائما حوالي / ٣٠ / الف ليرة ، وحدثت أحداث بلبنان ، وتوقفت المسرحية ، وهذا الشخص

اسمه ((شكيب خوري)) ، أعتقد انه في السنة القادمة سوف يخاف أن يقدم مسرحيةبذات المستوى دون النظر الى شباك التذاكر ، ومن المؤسف ان زوارنا من الاشقاء العرب ، عندما يحضرون الى بيروت لايشاهدوا مسرحية ، وبما أن بيروت لايوجد فيها جمهور مسرحي واع ، حتى المثقفين ، لان ثقافة الشهادات شيء ، والثقافة الحقيقية شيء آخر .

★ الفريد فرج (مصر)

اذا سمحت لي سيادة الرئيس ، تعقيباً على كلام الاخ ريمون ، انا لم اقصد أن المسرح اللبناني هو مسرح لاترعاه الدولة ، يتعرض لازمة من نوع آخر ، وهي أزمة لعلنا نعانيمنها جميعا وهي طغيان المسرح التجاري .

لاعني بذلك اغماط حق الفنانين الزملاء اللبنانيين ، ولا الجهود اللبنانية المرموقة في المسرح ، والتي تعتبر في نظري من الجهود الرائدة في مجال المسرح في العالم العربي .

دفاع عن شرف الفكر :

« الموسوعة الفلسفية » الصادرة عن دار الطليعة هي حدث كبير إذ انها تشكل عرضا للفلاسفة والمصطلحات الفلسفية من وجهة نظر خاصة قد نختلف معها ولكننا نقدرها . ولقد حدف في الترجمة العربية بعض المصطلحات بحجة تخصصها الشديد مما لايفيد القارىء العربي وهذه حجة تخفي السبب الحقيقي وهو أن السيد سمير كرم مترجم الموسوعة قد استخدم ٦٠٠ مصطلح من ترجمتي في مجال المنطق وفلسفة العلم وفلسفة اللغة فقد كان هناك تعاقد قديم مع الدار القومية بالقاهرة لاصدار الموسوعة تحت اشرافي وباشتراكه وبعد تعثر المشروع من جانب الدار لم يرد لي السيد سمير كرم ترجماتي واحتفظ بها لديه وكان الاوفق والاكرم لرفع المظنة ردّها اليّ قبل أن يشرع في تعاقد جديد ـ وهو حقه ـ واذا كان قد احتفظ بها بعد التعاقد فكان يجب أن يستأذنني في استخدامها أو ينوه شاكرا في المقدمة أنه استعان بترجماتي .. وهكذا نجد ان الفلسفة ، المعبرة دوما عن الحقيقة، والتي اعلى شانها افلاطون وارسطو وديكارت وكانت وهيجل تنطعن في الوطن العربي خاصة وأن مجموع ماترجمته يشكل نصف الموسوعة .. واذا كان مثل هذا التصرف يحدث ممن يفترض فيه انه صديق طوال خمسة وعشرين عاما فكيف يكون الامر من الغرباء . والعزاء أن الموسوعة تشكل فائدة دون شك للقارىء العربي .

مجاهد عبد المنعم مجاهد